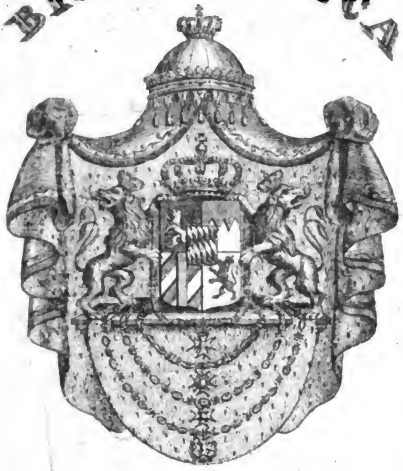
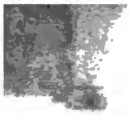
Mus. Th.
2984. Schilling

BIBLIOTHECA



REGIA
MONACHENSIS.

Digitized by Google



<36605759810014

<36605759810014

Bayer. Staatsbibliothek

Digitized by Google

Digitized by Google

Geschichte

der

heutigen oder modernen Musik.

In

ihrem Zusammenhange mit der allgemeinen
Welt- und Völkergeschichte

dargestellt

von

Dr. Gustav Schilling.

Hochf. D. H. Hofrathe ꝛc. ꝛc.

Karlsruhe, 1841.

Druck und Verlag von Christian Theodor Groos.

Digitized by Google

Veritatem sequi et colere,
Nil extimescere.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Digitized by Google

Meinem Freunde

Wenzel Johann Tomaschek.

Sie erinnern Sich des Tags unsers ersten persönlichen Zusammentreffens. Ich hoffe, es war ein aufrichtig freundliches, herzliches, in das nur der Blick auf die Welt und die Geschichte ihrer künstlerischen Gegenwarten den Laut innigster Betrübniß warf. Zum Andenken an jenen Tag und jene Stunde lege ich hier das Bekenntniß meines Glaubens in Ihre Hände nieder. Indeß thue ich es mehr noch, ein Bedürfniß meines Herzens zu befriedigen. Nirgends treuer nämlich und sicherer kann ich solch' Bekenntniß bewahrt glauben, als unter dem Schutze dessen, den mein Auge auf den Zinnen jenes künstlerischen Humanismus zu sehen meint, wo das Reich des Wissens durchlebt wird von der Kraft des Genius, und wo zu der Allgewalt des Willens sich zugleich paaren Charakter und Gesinnung. Doch nehmen Sie zum mindesten mit Wohlwollen auch, was Achtung Ihnen bietet, und gedenken

Ihres

Schilling.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorwort.

Ohne auch nur Einem aus der Reihe meiner Vorgänger irgend welchen Vorwurf damit machen zu wollen, glaube ich dennoch das Bekenntniß hier ablegen zu dürfen, daß, wenn alle Geſchichte, die Geſchichte jeder Kunſt und Wiſſenſchaft, jedes Gegenſtandes und Gebildes menſchlicher Cultur und Erkenntniß, ſeit dem Wiederaufleben der letzteren im vorigen Jahrhunderte ſich mehr und mehr beſtrebte, den alten langen Linien dürrer Stammbäume in Form und Weſenheit immer weiter und ferner ſich zu entrücken und ſtets ſichtbarer den Geiſt aus ſich hervortreten zu laſſen, der allein ſie zu dem erhebt, was ſie ſeyn ſoll, dem Geweiheten eine truglose Deuterin der Gegenwart und hellſehende Prophetin der Zukunft, — daß — die Geſchichte unſerer, der muſikaliſchen Künſte insbeſondere gleichwohl immer feſt und unverrückbar noch daran haftete. In ſolch' enger Begränzung indeſſen — ſcheint es mir — will niemals ſie einen helleren Blick in das eigentliche, innere wie äußere, Weſen der Cultur ihres Gegenſtandes geſtatten, und mag darin der Grund auch liegen, warum bis zum Augenblicke der gewöhnliche Muſiker und Muſikunterricht mehr oder weniger von dem eigentlichen Geſchichtsſtudium ſich entfernt hielt. Es iſt bereits zu einer allgemeinen Ausdrucksweiſe geworden, daß wir die Muſik eine Kunſt der Menſchheit nennen, und daß dies ſo geworden, beweist die allgemeine Ueberzeugung von der engen, unmittelbaren Beziehung dieſer Kunſt zu der geſammten, inneren wie äußeren, pſychiſchen wie phyſiſchen,

Digitized by Google

Gestaltung der Menschheit in Hinsicht auf alle ihre moralischen, intellectuellen, politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse. Zugegeben aber, daß diese und überhaupt eine solche Ueberzeugung auf keinem Trugsysteme, keiner bloßen Vorspiegelung der Liebe zu dieser Kunst, wie sie an allen Polen, Enden und Gegenden der Welt gleich stark in allem Leben, was solcher Empfindung fähig ist, hervortritt, beruht, kann — glaube ich — niemals auch mit Zuversicht auf Erfolg eine Untersuchung in Betreff ihrer culturhistorischen Verhältnisse angestellt werden, ohne jene Verhältnisse des äußern wie innern gleichzeitigen Völkerlebens nicht zugleich in Berücksichtigung mit zu ziehen; und wirklich müssen Jedem, dem es um Mehr als ein bloßes, einseitiges, trockenes, lebenleeres und für's Leben unersprießliches Wissen des Geschehenen, dem es zugleich um Ursache, Grund und Wirkung desselben zu thun ist, — wirklich müssen einem Solchen die mancherlei Momente des Entstehens und Vergehens, Wachsens und Hinschwindens, wie sie in unsrer besondern Geschichte mit hundertfach verschiedenen Erscheinungen vorkommen, wahre Räthsel bleiben, wenn nicht die Geschichte der Menschheit im Allgemeinen, der Welt und ihrer Völker, das Buch vor ihm aufschlägt und hier ihm zeigt, wie Alles war, ward und werden mußte, was nur irgend der Menschheit als unveräußerliches Eigenthum dergestalt angehört, daß — wie unsre Kunst — es sie begleitet als lebenseigne Gefährtin auf jedem Schritte durch das weite All der Zeit.

So Viel wenigstens hielt ich sowohl zur Rechtfertigung des Standpunktes, von welchem ich bei meinen im Titel näher bezeichneten Darstellungen glaubte ausgehen zu müssen und wirklich ausgegangen bin, wie der gesammten Art und Weise derselben, als auch zur Erklärung dessen hier der Anführung nothwendig, wodurch und in wie weit sich diese meine Geschichte der modernen Musik von jedem andern bisher erschienenen ähnlichen Werke unterscheidet. Es ist nämlich dieser Unterschied sonach nicht etwa blos ein objectiver, sondern auch ein subjektiver, da — meines Wissens — nicht etwa blos Niemand noch vor mir die moderne Musik für sich und

Digitized by Google

ihr Zeitalter in den Kreis historischer Forschung zog und solche bis auf den heutigen Tag fortführte, sondern keiner von allen bisherigen Kunsthistorikern auch die Geschichte der Tonkunst lediglich als einen integrirenden Theil derselben aus der allgemeinen Welt- und Völkergeschichte hervorhob, wie ich hier versucht habe, sondern Jeder von ihnen seinen Gegenstand als abgeschlossen in sich und außerhalb aller weitern Beziehung und Conjunktur erfaßte. Das Nächste, was daraus hervorgeht, ist, daß ich bei Ausarbeitung vorliegenden oder vielmehr nachfolgenden Werks jedes eigentlichen und solchen Vorgangs, woran ich mit Vertrauen bei meinen neuen Forschungen hätte festhalten und darauf diese stützen können, gänzlich baar war. Man wird mir zutrauen und glauben, daß ich bei der Liebe, womit ich nun bereits eine ziemliche Reihe von Jahren den musikalischen und überhaupt kunstwissenschaftlichen Studien Opfer aller Art und Größe, an Zeit und an Mühen, brachte, auch die Geschichte der Künste in deren Kreis zu ziehen nicht vergaß, und auch gestehen darf ich wohl, daß es eben so wenig an theoretischen als praktischen oder sonstigen Mitteln mir irgendwie dazu fehlte; am meisten indessen war Ersteres in den letzten vier, fünf Jahren der Fall, und ward bei jedem Begegnen neuer Erscheinungen mir immer fester und lauterer die Gewißheit, daß als dem einzig richtigen und ergiebigen Standpunkte für eine Musikgeschichte nur von dem oben und vorhin näher bezeichneten dabei ausgegangen und solcher darin festgehalten werden müsse, so hatte ich, als ich endlich an die Ausführung mich wagte, auch jeder derartigen Betrachtungsweise mich zu entschlagen, lediglich auf den gewonnenen eigenen Vorrath von Wissen ꝛc. mich zu beschränken. Daher der große Mangel an Citaten und an deren literarhistorischen Nachweisungen, der ohne solche Rücksicht vielleicht auffallen dürfte. Das Einzige, was ich in der Beziehung that, war, daß ich — um gewissermaßen den Totaleindruck des gesammten historischen Bildes mir noch einmal zu vergegenwärtigen — unmittelbar ehe ich zur Arbeit schritt, Kiesewetters vortrefflichen Geschichtsabriß der europäisch-abendländischen Musik wiederholt las; alsdann aber vertraute ich Gott und dem guten Glauben, daß, was werden soll, wenn es gerecht und wahr ist, auch aus

Digitized by Google

ſich ſelbſt werden wird und muß. — Freilich ließ eine ſolche Entblößung von jedwedem leitenden Vorgange die an ſich ſchon große Aufgabe, die ich mit dem Unternehmen mir ſtellte, nur um ſo viel größerer noch werden und erſcheinen; doch nicht allein daß die Anſtrengung darnach auch als eine doppelte ſich geſtaltete, ſondern trägt demnach die Leiſtung blos den Charakter eines Verſuchs, ſo darf bei etwa obwaltenden Mängeln ſie diejenige Nachſicht auch anſprechen, auf welche überhaupt der Verſuch ein Recht hat.

Ueber Umfang, Eintheilung und alles Sonſtige, was näher oder ferner das eigentliche Objekt der Darſtellung berührt, giebt die Einleitung hinlängliche Auskunft, und brauche ich dem, was daſelbſt in dieſer Beziehung geſagt wurde, hier Nichts mehr zuzufügen. Daß eine allgemeine Geſchichte, wie die meine iſt oder ſeyn ſoll, ihren Gegenſtand nur in ſeiner Geſammtheit, in ſeiner Geſammtgeſtaltung aufzufaſſen und darzuſtellen hat, und ſonach für die Schilderung und Aufzählung von bloßen Einzelnheiten, einzelnen Perſonen und ihren beſonderen Lebens-Verhältniſſen nur in ſo fern und in ſo weit Raum und Gelegenheit bietet, als dieſe Einzelnheiten von Bedeutung und erzeugendem Einfluſſe auf die Geſammtbildung erſcheinen, verſteht ſich von ſelbſt, und wird der verſtändige Leſer ſich daher nicht wundern, wenn er dergleichen Specialitäten hier auch nur in ſolcher ihrer Beziehung zu der Univerſalität berührt findet. Der Geſchichtsſchreiber iſt weder Monograph noch Biograph, ſondern hat — meiner Anſicht nach — es einzig mit der Heuriſtik oder der Sammlung und Ermittelung der mannigfachen Theile und Zweige ſeines Hauptgegenſtandes, dann mit der Hiſtoriomathie oder der Anordnung dieſes vielfach verzweigten und theilbaren Stoffes zu einem Ganzen, und endlich mit der Hiſtoriographie oder der Darſtellung dieſes ſonach vereinbarten und in ſeinem Ganzen erfaßten Stoffes ſelbſt zu thun, die dann in ein mehr oder weniger philoſophiſches Gewand zugleich ſich hüllen darf.

Die verhältnißmäßig große Dürftigkeit und geringe Umſtändlichkeit, in welcher auch bei Rückſicht ſolcher Univerſalität die Darſtellung

Digitized by Google

der letzten (fünften) Periode gleichwohl hinter jeder der vorangegangenen Perioden zurückzubleiben scheint, hat ihren Grund weniger vielleicht in der Kürze des Zeitlaufs, der mit seinen Erscheinungen ihr zur Grundlage und zum Gegenstande dient (1830 — 1840), als vielmehr in der Gefahr, welcher nach meinem Dafürhalten derjenige unzweifelhaft und nach allen Seiten hin sich aussetzt, der eine Geschichte seiner unmittelbaren Gegenwart zu schreiben sich unterfängt. Ich hatte bei der ersten Ausarbeitung auch den Darstellungen dieser Periode eine gleiche Aufmerksamkeit und Ausführlichkeit denn allen früheren geschenkt; indessen wollte mit der Reife der Ueberlegung und der Zeit jene Gefahr, die keiner näheren Bezeichnung wohl bedarf, immer klarer und fühlbarer mir werden, und nicht gewillt noch berufen, ihr mich auszusetzen, beschränkte ich daher bei zweiter Durchsicht und Ueberarbeitung das ganze Gebilde auf die gebliebenen wenigen charakteristischen, aber — wie ich meinen möchte — in ihren markigen Tinten immer noch bestimmt und deutlich genug zeichnenden Züge, die zudem für das Auge der Zukunft, wenn es zurückzublicken verlangt auf unser Heute, eben so hinreichend seyn dürften, das rechte Farbenlicht auf dasselbe zu werfen, als sie ein genugsam offenes Bekenntniß enthalten, auf welchem Punkte ich meines Theils glaube, daß wir stehen. Und ließ ich nicht blos alle, sondern selbst die Namen derer hier weg, welche während dieser Zeit, nach dem inhaltsschweren Jahre 1830, und wenn zum großen Theile auch nur als belebende Figuranten, der Geschichte anheim fielen, so geschah es nicht blos, weil jedem musikalischen Kinde sogar dieselben vollkommen geläufig sind, sondern in der zweifelsohne wohlbegründeten Hoffnung auch, daß eine vielgeschäftige Journalistik und andere chronistische Thätigkeit dieselben in vollster Zahl der verlangenden Nachwelt treulichst genug aufbehalten wird.

Und so nehme denn das Buch als väterliches Geleite den aufrichtigen, einzigen, aber auch heißen, sehnlichsten Wunsch mit in die Welt, daß es bewirken möge hier, was zu bewirken es geschaffen wurde: neben allgemeiner und gründlicher Kenntniß der inneren wie äußeren Entwickelung unserer Kunst nämlich auch die für ihre fernere

Digitized by Google

Inhalt.

Seite.

Einleitung. Ueber den Begriff des Modernen in der Musik und seine historische Begründung 1

Allgemeiner Standpunkt (§. 1—4) 1
Besonderer Standpunkt (§. 5—7) 7
Geschichtlich verschiedene Kunstformen (§. 8—17) 13
a. Classisch-antike Musik (§. 9—14).
b. Neuere oder moderne Musik (§. 15—17).
Einleitende Uebersicht (§. 18—19) 29

Geschichte
der
heutigen oder modernen Musik.
Vorgeschichte,
oder
übersichtliche Darstellung des Zustandes der europäisch-abendländischen Musik von ihren ersten Anfängen in den Zeiten Christi bis zur Erfindung der Oper oder dem ersten Aufkeimen eines modernen Elements in der Tonkunst.

Erstes Kapitel. Urgeschichte, oder die Musik von Christus bis zum ersten Aufblühen wenigstens einer Art von Harmonie. Zeit: 1—900 33

Untergang der griechischen und erste Anfänge einer neuen Musik unter den Christen (§. 1—5) 33
Beschaffenheit der Musik unter den ersten Christen (§ 6—8) . . 44
Erste Grundlage eines geordneten Tonsystems (§ 9—14) . . . 49
Von der Tonschrift der ältesten Christen (§. 15—16) 61
Neues Aufblühen altgriechischer Tonelemente (§. 17—19) . . . 65
Abermaliger Sieg des Gregorianischen Kirchengesangs (§. 20) . 71
Erste Anfänge einer Art Harmonie (§. 21—22) 72

Digitized by Google

Seite.

Zweites Kapitel. Erstes Aufblühen und Einführung einer Art von Harmonie bis zur Erfindung der Note oder des wirklichen Mensuralgesanges. Zeit X—XII. Jahrh. 76

Aelteste Monumente der Harmonie. Hucbald und sein Organum (§. 23—29) 76
Erste Bemühungen um eine förmliche Theorie des Tonsystems und Erweiterung desselben. Guido (§. 30—32) 88
Verbesserung der Tonschrift durch Guido (§. 33) 94
Die Solmisation und das Herachord (§. 34) 96
War Guido Erfinder des Contrapunkts oder hat er überhaupt auch nur Etwas zu dessen Erweiterung und Verbesserung beigetragen? (§ 35) 99
Erweiterung der Lehre von der Harmonie. Neues Organum (§. 36—37) 101
Erfindung einer neuen Tonschrift, unsrer Note (§. 38—39) . . . 104
Beginn eines wirklichen Mensuralgesangs (§. 40) 107
Vollkommenes Aufhören alles griechisch-römischen Musikwesens und Vollendung der Geburt unsers jetzigen neuen (§. 41) 110

Drittes Kapitel. Von Erfindung der Note und erster Entstehung eines Mensuralgesangs bis zur Ausbildung eines vollkommen regelmäßigen Contrapunkts. Zeit: XIII—XV. Jahrhundert 114

Erste Ausbildung einer Theorie oder eines förmlichen Systems der Mensuralmusik. Franco von Cöln (§. 42—45) 114
Fernere älteste Lehrer des Mensuralgesangs (§. 46) 119
Nächste Schicksale des Discantus oder der Harmonie (§. 47—51) 122
Marchettus und Johann de Muris (§. 52—54) 131
Erste Erhebung der Musik zu der Idee einer ästhetischen Kunst (§. 55—57) 136
Beginn einer wirklichen Tonsetzkunst. Dufay und sein Canon (§. 58—59) 142
Weitere älteste Contrapunktisten im Sinne wahrer Composition (§. 60—62) 148
Vermehrung der Künste des Contrapunkts. Ockenheim, Josquin und ihre Zeitgenossen (§. 63—68) 155
Verbreitung der Künste des Contrapunkts aus den Niederlanden und Entstehung öffentlicher Musikschulen und förmlicher Capellen (§. 69—70) 168
Die Orgel und sonstigen Instrumente bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts (§. 71—73) 172

Viertes Kapitel. Vollendung eines regelmäßig ausgebildeten Contrapunkts bis zum Beginn einer eigentlich klassischen Kunstperiode. Zeit: 1500—1560 . . . 177

Höchster Flor der Niederländer in Italien und Verbreitung ihrer Kunst auch über andere Länder Europa's (§. 73) 177
Erfindung des Notendrucks (§. 74—76) 180
Vermehrung der Stimmen im Contrapunkte. Willaert mit seinen Zeitgenossen und Schülern (§. 77—83) 186
Aelteste Monumente einer Partiturschrift oder (Noten-) Tabulatur (§. 84) 199
Verschiedene Arten von Tabulaturen (§. 85—87) 201
Zarlino und das Dodecachordon des Glarean (§. 88—89) 206
Einfluß der Reformation auf die musikalische Cultur, besonders in Deutschland (§. 90—93) 209
Erfindung des Madrigals und der mehrstimmigen Canzone (§. 94—95) 219
Innigere Verknüpfung des ästhetischen Princips mit der contrapunktischen Form (§. 96) 222

Digitized by Google

Seite.

Fünftes Kapitel. Das klassisch-musikalische Alterthum, oder vom ersten Beginne der italienischen Musikherrschaft und dem Untergange der großen niederländischen Epoche bis zur Erfindung der Oper. Zeit: 1560—1600 224

Kampf der Niederländer mit den Italienern. Palestrina und Orlandus de Lassus sammt ihren Zeitgenossen (§. 97—99) . . . 224
Sieg der Italiener, Untergang der niederländischen Epoche und Vollendung der Reform der Musik (§. 100—102) 230
Aufnahme der neuentstandenen italienischen Musik in der Kirche und Verbesserung der Kirchenmusik überhaupt (§. 103—105) . . . 236
Das klassisch-musikalische Alterthum (§. 106—108) 241
Erste Anfänge einer wirklichen Modulation in der Harmonie und überhaupt Erweiterung der Freiheit im harmonischen Satze (§. 109—111) 247
Uebertragung der Kirchen-Musik-Reform auch auf die weltliche Musik und strengere Scheidung der Style, wie erste Anfänge einer dramatischen Musik (§. 112—117) 252

Eigentliche Geschichte

der

heutigen oder modernen Musik.

Erste Periode.

Von Erfindung der Oper bis zur ersten Ausbildung einer selbstständigen Instrumentalmusik, oder die Geschichte von Monteverde bis Scarlatti.

Zeit: 1600—1700.

Erstes Kapitel. Allgemeiner Standpunkt oder Zustand der Musik überhaupt zu Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts 265

Uebersichtlicher Rückblick (§. 1—7) 265
Die dramatische Musik in ihren ersten Anfängen (§. 8—9) . . . 276
Aufnahme der Monodie in die Kirchenmusik (§. 10—12) . . . 280
Vervollkommnung der instrumentalen Begleitung (§. 13) . . . 284
Anfänge einer theoretischen Anordnung und Begründung des General-Baßspiels und der sog. Generalbaßschrift (§. 14) . . . 286
Die Instrumente bis zum Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts (§. 15) 289

Zweites Kapitel. Erweiterung des Gesetzes der harmonischen Combination. Monteverde's und seiner Zeitgenossen Wirken 291

Monteverde und seine Zeitgenossen (§. 16—18) 291
Einführung freier Dissonanzen und sogenannter Wechselnoten in den harmonischen Satz (§. 19) 295
Entstehung des doppelten Contrapunkts und erste Anfänge einer wirklich fugirten Schreibart (§. 20—21) 298

Digitized by Google

Seite.

Quantitative Vermehrung der instrumentalen Begleitung bei Gesangscompositionen, vorzüglich bei der Oper (§. 22) 301
Erste Versuche einer Trennung der Instrumente von der Vocalmusik und Zeichen einer Ouverture bei dem Drama (§. 23—25) . 303

Drittes Kapitel. Die dramatische Musik des siebenzehnten Jahrhunderts 307

Carissimi und sein Zeitgenosse Ferrari (§. 26—27) 307
Verbesserung des Recitativs und Entstehung der Arie (§. 28) . . 310
Zuziehung der Bogeninstrumente zu der Begleitung (§. 29) . . . 311
Strengere Unterscheidung verschiedener dramatischer Style (§. 30—33) 312
a. Die Oper (§ 31).
b. Das Oratorium (§. 32).
c. Die Cantate (§. 33).
Vollendung der recitirenden Form und des arioſen Gesanges durch Scarlatti und seine Zeitgenossen (§. 34—35) 321
Verbesserung der Ouverture und Entstehung ihres Namens (§. 36—37) 326

Viertes Kapitel. Die Cammermusik des siebenzehnten Jahrhunderts 329

Monteverde und das Madrigal (§. 38—40) 329
Carissimi's Einfluß auf die Cammermusik (§. 41—42) 335
Die Cammer-Cantate (§. 43) 337
Die Sinfonien und übrigen kleineren Tonstücke (§. 44—45) . . . 340

Fünftes Kapitel. Die Kirchenmusik 343

Allgemeiner Stand (§. 46) 343
Aufnahme der abgeleiteten oder fingirten Tonarten in die Kirchenmusik (§. 47) 346
Verschiedenheit des Styls in der Kirchenmusik (§. 48—52) . . . 348
a. Der Capellstyl (§. 49—51).
b. Der concertirende Styl (§. 52)
Aufnahme der Bogeninstrumente in die Kirche (§. 53) 358

Sechstes Kapitel. Die Instrumentalmusik des siebenzehnten Jahrhunderts und ihre Organe 360

Allgemeine Charakteristik des Orchesters (§. 54) 360
Vervollkommnung und Vermehrung der Instrumente (§. 55—61) 363
a. Die Orgeln (§. 56).
b. Die Bogeninstrumente (§. 57—58).
c. Die Blasinstrumente (§. 59).
d. Saiten-Clavierinstrumente (§. 60).
e. Vermischte Saiteninstrumente (§. 61).
Entstehung des Virtuosenthums (§. 62—63) 376
Höhere Selbstständigkeit des Orchesters (§. 64) 380

Siebentes Kapitel. Aufblühen eines modernen Elements in der Musik. Scarlatti und seine Zeit 382

Uebergang des klassischen Musikstyls in einen modernen (§. 65—66) 382
Alessandro Scarlatti und seine Zeit (§. 67—68) 387
Anfänge eines wirklichen Kunstgesangs (§. 69) 391
Aelteste öffentliche Lehranstalten des modernen Kunstgesangs (§. 70) 393
Erscheinen der Kastraten (§. 71—72) 394

Achtes Kapitel. Die Musik des siebenzehnten Jahrhunderts überhaupt, in vergleichender Betrachtung der ver-

Digitized by Google

Seite.

schiedenen europäisch-abendländischen Nationen hinsichtlich ihres Gesammt-Verhältnisses zu einander . 399

Allgemein vergleichende Uebersicht (§. 73—74) 399
Speciell vergleichende Uebersicht (§. 75—87) 404
a. Italien (§. 75—76).
b. Deutschland (§. 77—79).
c. Frankreich (§. 80—81).
d. England (§. 82—83)
e. Die Niederlande und übrigen europäischen Staaten (§. 84—87).

Zweite Periode.

Entwickelung einer selbstständigen Instrumentalmusik bis zum Untergange des dramatischen Elements in der Oberherrschaft lyrischer Kräfte und bis zur erneuerten Belebung einer geistigen Richtung der Form; oder die Geschichte von Scarlatti bis Gluck.

Zeit: 1700—1750.

Erstes Kapitel. Steigende Ausbildung der Instrumentalmusik. 432

Allgemeine Resumtion (§. 88—89) 432
Erhöhung der technischen Fertigkeiten (§. 90—96) 436
Regere Thätigkeit in der Instrumental-Composition (§. 97) . . 452
Quantitative Vermehrung und Verbesserung der Instrumente des Orchesters (§. 98—99) 454
Die (deutschen) Organisten (§. 100—103) 459
Kampf des geistigen und physischen Elements in der Instrumental- und Cammermusik (§. 104—105) 469

Zweites Kapitel. Die Musik als Wissenschaft oder erneuertes Hervortreten der rein wissenschaftlichen Elemente in derselben 475

Systematische Entwickelung einer Theorie der Harmonie und Tonsetzkunst überhaupt (§. 106—108) 475
Theoretische Regelung der Praxis (§. 109—113) 481
Eindringen der wissenschaftlichen Speculation in einzelne Zweige der praktisch-theoretischen Musikkunst (§. 114—124) 492

Drittes Kapitel. Sieg der Lyrik über das Dramatische in der Musik, und erneuerte Belebung der geistigen Richtung in der Form 517

Reform der Arie und die neue neapolitanische Schule. Leo und Durante (§. 125—127) 517
Entwickelung des lyrischen Gesanges bis zur Bravour-Arie (§. 128—129) 524
Verbreitung der Oper mit dem gleichzeitigen Untergange ihrer intensiven Kraft (§. 130—131) 527
Die Operette (§. 132) 533
Annäherung der Kirchenmusik an die profane und dramatische (§. 133—134) 536
Sieg des Oratoriums, besonders durch Händels Einfluß (§. 135—140) 540

Digitized by Google

Seite.

Viertes Kapitel. Das musikalische Schisma oder Bildung verschiedener nationaler Style (Schulen) mit Verbreitung und Erweiterung der Kunst überhaupt . 555

Verbreitung und Belebung der musikalischen Künste überhaupt (§. 141—143) 555
Bildung verschiedener National-Style (§. 144—148) 562
a. Deutscher Styl (§. 146).
b. Italienischer Styl (§. 147).
c. Französischer Styl (§. 148).

Dritte Periode.

Reform der Oper mit ihren weiteren Einflüssen auf Kirchen- und Cammermusik bis zur sogenannten Wiener Schule, oder von Gluck bis Haydn und Mozart.

Zeit: 1750—1800.

Erstes Kapitel. Reform der dramatischen Musik und ihre Ausbreitung 576

Rückblick (§. 149—150) 576
Gluck's Erscheinen (§. 151—152) 581
Reform der dramatischen Musik (§. 153) 586
Eindringen des geistigen Princips in die dramatische Musik (§. 154—155) 588
Verbesserung der ariosen Formen und Entstehung der großen Ensemblestücke und Finale's in der Oper (§. 156—157) 593
Verbreitung der Oper und ihres Interesse (§. 158—160) . . . 595
Vollendung der dramatischen Musik-Reform. Mozart und seine Zeit (§. 161—162) 607
Vermehrung der instrumentalen Begleitung der Oper (§. 163) . 611
Veredlung der Ouverture zur freien selbstständigen Kunstform (§. 164—165) 614
Bildung der sogenannten Concert-Ouverture (§. 166) 620

Zweites Kapitel. Einfluß der in der dramatischen Musik begonnenen und durchgeführten Reform auf die Kirchen- und Cammermusik 621

Einfluß der dramatischen Musikform auf die Kirchenmusik (§. 167—171) 621
Einfluß der dramatischen Musikform auf die Cammermusik (§. 172—183) 635
a. Fernere Hebung der Instrumentalmusik (§. 173).
b. Entstehung des gearbeiteten Quartetts und der großen Sinfonie (§. 174—175).
c. Veredlung des Instrumentalspiels, insbesondere des Spiels auf dem Claviere (§ 176—178).
d Verbesserung und Vermehrung der Instrumente (§. 179—180).
e. Veredlung des Haus- und Concert-Gesangs (§. 181—183).
Strengere Scheidung und Vermehrung der Formen (§. 184—185) 662

Drittes Kapitel. Verhältniß der dramatischen Musikreform, mit ihren durchgreifenden Folgen, zu dem in voriger Periode sich gestalteten musikalischen Schisma . . 666

Eingreifen der Reform auch in die nationalen Charaktere oder verschiedenen National-Style (§. 186) 666

Digitized by Google

Seite.

Isolirung des italienischen Styls (§. 187—188) 668
Annäherung Frankreichs an Deutschland (§. 189—191) 674
Antheil der wissenschaftlichen Speculation an der Stellung der verschiedenen nationalen Style zu einander (§. 192—194) . . . 681
Friedrichs des Großen Einfluß auf diese Richtungen und Stellungen (§. 195—196) 691
Deutschlands Triumph (§. 197—199) 695

Vierte Periode.

Neuere Geschichte, oder die Musik des neunzehnten Jahrhunderts bis auf Beethoven und Rossini.

Zeit: 1800—1830.

Erstes Kapitel. Die Zeit in ihren Beziehungen zur Kunst . 702

Eintritt in das neunzehnte Jahrhundert (§. 200—201) 702
Die französischen Invasionen (§. 202) 706
Napoleons besonderer Einfluß auf die Kunstgestaltungen der Zeit (§. 203) 710
Die Säcularisationen (§. 204—205) 713
Die europäische Restauration (§. 206) 719

Zweites Kapitel. Folgen der Zeitverhältnisse in ihren Beziehungen zur Tonkunst auf die besonderen Gestaltungen derselben 721

Erster Abschnitt. Allgemeine Wirkungen.

Größere Freiheit und Massenhaftigkeit (§. 207—209) 721
Trennung der Kunst von der öffentlichen Gesellschaft (§. 210—211) 730
Wiederaufblühen italienischer Herrschaft (§. 212—215) 735

Zweiter Abschnitt. Besondere Wirkungen.

Neue Erfindungen, Erweiterungen und Verbesserungen in der praktischen Musik und deren Zweigen (§. 216—218) 748
Entstehen der Musikfeste und ihre Wirkungen (§. 219—220) . . 758
Steigende Geltung des Virtuosenthums und höchster Flor desselben (§. 221—223) 764
Vermehrung und Gründung öffentlicher Musikschulen und sogenannter Conservatorien (§. 224) 774
Erweiterung der musikalischen Pädagogik (§. 225) 777
Verstärkung der instrumentalen Begleitung bei den Italienern (§. 226—227) 782
Verflachung des Geschmacks und der allgemeinen Kunstbildung (§. 228) 787

Drittes Kapitel. Erneuerte Scheidung der nationalen Charaktere 789

Der Conflikt (§. 229) 789
Deutschland (§. 230—231) 792
Frankreich (§. 232) 797
Italien (§. 233) 801
Vergleichende Resumtion (§. 234) 803

Digitized by Google

Einleitung.

Ueber den Begriff des Modernen in der Musik und seine historische Begründung.

§. 1.

Allgemeiner Standpunkt.

In der Regel, d. h. nach dem allgemeinen Sprachgebrauche, verstehen wir unter Kunstwerk, gehöre es nun an welchem besondern Zweige und Gebiete der allgemeinen Kunstwelt auch, nicht etwa ein Naturprodukt, sondern ein Produkt bloßer menschlicher Thätigkeit, zu welcher nur noch eine gewisse Geschicklichkeit nöthig ist, die bestimmte Bedingungen voraussetzt und die daher nicht alle Menschen, wenigstens nicht in gleichem Grade unter sich theilen. Daher auch die allgemein übliche Redensart: „das ist keine Kunst," wenn der Mensch Etwas hervorbringt, was unter gleichen Umständen auch ein jeder andere Mensch mit gleicher Vollkommenheit hervorzubringen im Stande ist.

Betrachten wir nun jenen ersten allgemeinen Begriff von Kunstwerk, als welches sich demnach im Grunde auch jede musikalische Leistung gestaltet, etwas näher, so geht daraus zuvörderst hervor, daß wirklich das Hervorbringen eines Kunstwerks auch von Anderen muß gelernt und befolgt werden, denn bei solcher Auffassung des Sinnes kann es nur scheinen, als wenn, was der Eine macht, auch von dem Andern gemacht oder nachgemacht zu werden vermöge, sobald nur von ihm die Art des Verfahrens dabei erst gekannt wird, so daß, bei allgemeiner Bekanntschaft mit den Regeln künstlerischer Produktion, es auch nur auf ein allgemeines

Digitized by Google

Belieben ankomme, in gleicher Art dasselbe und gleichartige Kunstwerke hervorzubringen. Indeß kann, was nach solchen Angaben und in solcher Weise zu Stande gebracht wird, nur etwas formell Regelmäßiges und gleichsam nur Mechanisches seyn, denn nur dieses, das Mechanische, ist von solch' äußerer Art, daß, um es auszuführen, nur die leere, blos wollende Thätigkeit und Geschicklichkeit erforderlich bleibt, welche eine tiefere geistige Anlage zugleich mitzubringen durchaus nicht nöthig hat.

Daher ist man denn bei dem Begriffe eines Kunstwerks auch schon längst von der angedeuteten, blos äußerlichen Richtung abgekommen, und hat das Kunstwerk nicht mehr als das bloße Produkt einer allgemein menschlichen Thätigkeit, sondern zugleich auch als das Werk eines ganz eigenthümlich begabten Geistes angesehen wissen wollen, hat es als ein Produkt des Talents und Genies angesprochen, und das mit Recht, selbst wenn man hauptsächlich nur die Naturseite, welche Talent und Genius in sich tragen, dabei hervorhob, denn Talent ist eine specifische und Genie eine allgemeine Befähigung, die sich der Mensch nicht durch eigene selbstbewußte Thätigkeit zu geben die Macht hat. Doch muß ich auch noch eines Fehlers wenigstens erwähnen, in welchen man bei Feststellung solcher Ansicht theilweise zu fallen sich nicht scheute, den nämlich, daß man hiernach glaubte, alles Bewußtseyn über die eigene äußerliche Thätigkeit, alle Vollkommenheit hierin sey bei der künstlerischen Produktion eigentlich überflüssig, und Talent und Genie reichen schon aus, ein ordentliches, ein wahrhaftiges Kunstwerk hervorzubringen; allein wenn Talent und Genius des Künstlers an sich auch schon einen gewissen Moment der Produktion in sich haben, so ist zu dieser doch auch noch wesentlich die Bildung durch die Gedanken, durch den Verstand, die Reflexion auf die Art und Weise der Hervorbringung selbst, kurz die Uebung und Fertigkeit im Produciren, also eine volle, sich bewußte Herrschaft auch über die äußern und wenn auch blos mechanischen Mittel noch nothwendig. Daher legte ich eben auch einen so merklichen Nachdruck auf das Wort zugleich. Bildet doch ohnehin ein großes wesentliches Halbtheil der künstlerischen Produktion lediglich die äußere Seite desselben. Denn jedes Kunstwerk, sei es ein musikalisches oder welches es wolle, hat auch seine rein technische Seite, welche sich oft sogar bis zu einer Art Handwerksmäßigkeit ausdehnt, und ebenfalls erlernt seyn will, wie die andere Seite ein besonderes Talent im Künstler voraussetzt. Zu solcher Fertigkeit hilft nun aber keinerlei Art von Begeisterung, sondern lediglich Reflexion, Fleiß und Uebung. Freilich soll, je höher ein Künstler steht, desto gründlicher und vollkommener

Digitized by Google

derselbe auch die Tiefen des Gemüths und Geistes darstellen, und da diese nicht unmittelbar bekannt, sondern nur durch die Richtung des eigenen Geistes auf die innere und äußere Welt zu ergründen sind, so ist es wiederum nur das Studium, durch welches der Künstler diesen Gehalt zu seinem Bewußtseyn bringt, und den Stoff und Gehalt seiner Conceptionen gewinnt; und legt uns in solcher Beziehung auch die eine Kunst weit strengere und größere Forderungen auf, als die andere, so kommen in allgemeiner Betrachtung doch sie alle darin vollkommen überein. Die Musik z. B., mit welcher wir es hier insbesondere zu thun haben, und welche sich nur mit der ganz unbestimmten Bewegung des geistigen Innern, mit den Tönen gleichsam der gedankenlosen Empfindung beschäftigt, hat, genau genommen, weniger oder gar keinen eigentlichen geistigen Stoff im Bewußtseyn von Nöthen. Kündigt sich doch eben deshalb auch allein nur das musikalische Talent oft schon in frühester Jugend an, und kann dies bei Zeiten schon, ehe noch eigentlicher Geist und eigentliches Leben zum Selbstbewußtseyn kommen und entwickelt worden sind, zu sehr bedeutender Höhe gelangen, wie wir denn oft genug auch eine sehr große Virtuosität in musikalischer Composition, besonders aber im musikalischen Vortrage bestehen sehen, neben sonst bedeutender Bedürftigkeit des Geistes und Charakters. Anders hingegen ist es in der Poesie, wo es auf inhalts- und gedankenvolle Darstellung des Menschen, seiner tieferen Interessen und der Mächte, welche ihn bewegen, ankommt, und wo daher Geist und Gemüth selbst durch das Leben, durch Erfahrung und Nachdenken noch reich und tief gebildet seyn müssen, ehe das Genie etwas Reifes, Gehaltvolles und in sich Vollendetes zu Stande bringen kann.

§. 2.

Fortsetzung.

Eine dritte Betrachtung, welche sich uns bei dem Anschauen eines Kunstwerks als das bloße Resultat menschlicher Thätigkeit unabweislich aufdringt, bezieht sich auf die Stellung, welche ein Kunstwerk gegenüber von den äußeren Erscheinungen der Natur einnimmt. In solcher Hinsicht pflegte man gewöhnlich der Meinung zu huldigen, daß das Naturprodukt nothwendig einem Kunstwerke an Werth voranstehe, denn das Kunstwerk — sagte man — hat an und für sich kein Gefühl, kein Leben, ist — als äußeres Objekt für sich betrachtet — todt, was sich Alles nicht von einem, und selbst dem geringsten Naturprodukte sagen läßt, wo Leben und Bewegung, Gefühl und Seele athmet; Todtes

Digitized by Google

aber muß doch an Werth wohl nachstehen dem Lebendigen. In der That auch läßt sich dem Satze, so wie er dasteht, nichts Erhebliches entgegenstellen, und wollten wir auch sprechen von Künsten der Bewegung, von Kunstwerken und Kunstleistungen, die mehr Gefühl und Leben athmen als irgendwo in der Natur ohne Zuthun der Kunst getroffen werden kann, so müssen wir doch anderseits auch wieder zugeben, daß das natürlich Lebendige eine nach Innen und Außen durchaus zweckmäßig und bis in die kleinsten Theile vollkommen ausgeführte Organisation ist, während ein Kunstwerk, welches es sei, nur in seiner Oberfläche den Schein der Lebendigkeit erreicht, nach Innen aber blos als ein gemeiner Stein, als Holz, Leinwand, Buchstabe, Note, Papier, Saite, Stahl ꝛc. sich herausstellt. Indessen ist es diese Seite äußerlicher Existenz auch nicht, welche irgend ein Werk oder eine Leistung zu einem Produkt wirklich schöner Kunst macht: solches sind dieselben nur, insofern sie, aus dem Geiste, aus dem innersten Leben entsprungen, nun auch dem Boden des Geistes, des innersten Lebens angehören, die Taufe des Geistes und ewigen innern Lebens gleichsam erhalten haben, und nur dasjenige darstellen, was nach dem Anklange des Geistes und Lebens gebildet ist. Menschliches Interesse, der geistige Werth, den eine Begebenheit, ein individueller Charakter, eine Handlung in ihrer Verwickelung und in ihrem Auswege hat, wird im Kunstwerke aufgefaßt und reiner und durchsichtiger hervorgehoben als es auf dem Boden der sonstigen unkünstlerischen Wirklichkeit möglich ist, und dadurch steht — umgekehrt denn — gerade das Kunstwerk höher als jedes Naturprodukt, das diesen, gewissermaßen geistigen Durchgang nicht gemacht hat. Stellt doch ohnehin auch kein Naturwesen solche göttliche Ideale dar, als es die Kunst in ihrer vollkommenen Anwendung in der That vermag.

Diese höhere Stellung eines Kunstwerks wird nun freilich häufig auch wieder dadurch bestritten, daß man uns an den höheren Ursprung eines Naturprodukts erinnert. Die Natur und ihre Erzeugnisse — sagt man — sind ein Werk Gottes, aber was in der Kunst entsteht, nur ein Werk des Menschen. Allerdings —

Dein Wissen theilest du mit vorgezognen Geistern,
Die Kunst, o Mensch, hast du allein.

Indessen wirkt Gott nicht in und durch die Menschen? — ist Gott außer dem Menschen, indem dieser Etwas schafft? — Hat Gott nicht vielleicht — wenn ich mich so ausdrücken darf — noch mehr Ehre von dem, was der Geist in dem Menschen, als was die geistlose und immer nur an ein ewiges rhythmisches Gesetz gebundene Natur hervorbringt? — Ist ja auch nicht nur Göttliches in dem Menschen, sondern auch in einer Form

Digitized by Google

iſt es in ihm thätig, welche in ganz anderer, höherer Weiſe dem Weſen Gottes ſelbſt gemäß iſt, als in der Natur. Die höchſte Schönheit iſt ja Gott, und ſein lichteſtes Abbild auf Erden der Menſch. Gott iſt ein Geiſt und im Menſchen allein hat das Medium, durch welches das Göttliche hindurchgeht, die Form des ſich thätig beweiſenden Geiſtes. Daher iſt denn bei der Kunſtproduktion Gott eben ſowohl gegenwärtig und wirkſam als bei den Erſcheinungen der Natur; nur iſt das Göttliche an ſich dort noch kräftiger und wirkſamer als hier, weil das Göttliche zugleich ein Geiſtiges iſt, und aus dem Geiſte allein ein wahres Kunſtwerk erzeugt wird.

§. 3.

Fortſetzung.

Mehr als an irgend einem andern Kunſtwerke möchte ſich dies beſonders an einem poetiſchen und muſikaliſchen bewahrheiten; denn ſoll das letztere auch auf eigentlichen geiſtigen Gehalt theilweiſe noch verzichten können, ohne ſich ſelbſt in ſeinem Werthe zu verletzen, ſo verlangt es jedenfalls doch dafür auch mehr Tiefe und Innigkeit des Gefühls, und dieſes Vermögen unſerer geſammten Geiſtigkeit eben iſt es, womit wir allein uns noch zu dem ahnungsvollen Begriffe eines Göttlichen, eines Gottes, aufzuſchwingen vermögen. Als die höchſte Geiſtigkeit iſt Gott faſt zu ſehr Geiſt, erhaben, groß, als daß ein blos menſchlicher Geiſt ſeine Weſenheit ganz zu begreifen im Stande wäre; hier hilft nur das tiefere Gefühl noch aus, und da ſolches ein muſikaliſches Kunſtwerk, in ſeiner Vollkommenheit, bei jedem Tone faſt einzig zu durchſtrömen hat, und mögen Vorſtellungen und Ideen ſonſt auch einen noch ſo großen Antheil daran nehmen, ſo trägt die vollkommen künſtleriſche Leiſtung in der Muſik offenbar auch ungleich mehr Göttlichkeit und Göttliches in ſich, als jedes andere Kunſtwerk. Mag es daher auch kommen, weil wir ſelbſt alleſammt eine gewiſſe göttliche Weihe, ein ſeliges Erinnern an ein früher geſchautes heiliges Eden, in uns tragen, daß keine Kunſt ſo ſehr in der Menſchen eigentlichſtes Weſen verwebt, ſo offenbar aus ihm ſelbſt hervorgegangen und wieder auf ihn gerichtet iſt, als eben die Muſik; und mag dort denn auch der Grund davon zu ſuchen ſeyn, warum keine Kunſt ſo ſehr als ſie in das Gebiet des Lebens übergegangen iſt, für welches bekanntlich immer nur das ſich am meiſten eignet, was nicht nur als Erzeugniß der auf einen beſtimmten Zweck gerichteten produktiven Kraft des Menſchen in die Erſcheinung tritt, ſondern auch die äſthetiſche Vernunftforderung an ſich befriedigt. Doch iſt es hier, in der Muſik, auch nicht etwa der Verſtand, welcher in ſolcher Beziehung vergleicht, zählt, und Geen-

Digitized by Google

detes in seinen Beziehungen zu einander erkennt und verbindet, sondern es ist ein eigenes, dem Sinne selbst verliehenes Auffassungsvermögen; aber die Befriedigung, welche der Geist in diesem Auffassen findet, wird dadurch eine so vollkommene und vollendete, daß der Verstand genaue, selbst bis auf Zahlenverhältnissen beruhende Bestimmungen nachzuweisen vermag, die mit jenen Verbindungen des innern Sinnes in der genauesten Uebereinstimmung stehen und andeuten, daß der Grundcharakter der Musik ein universeller in der Natur und die Musik selbst gleichermaßen eine Manifestation der allgemeinen Naturordnung, nur in besonderer Weise, ist.

Nennen wir Poesie die höchste Kunst des Geistes, so ist Musik die höchste Kunst der Seele, des Herzens, der Empfindung, deren Sprache an sich zwar dunkel, unbestimmt, wortlos, aber demungeachtet für den Empfänglichen sehr beredt ist, eben weil sie vom Herzen kommt und nur wieder zum Herzen dringen will. Eine allerdings ganz allgemeine Sprache ist es, welche die Musik redet, eine Sprache, durch welche der Geist völlig frei, unbestimmt angeregt wird, aber dies thut demselben so wohl, so bekannt und vaterländisch, daß er auf solche kurze Augenblicke sich eben in seiner tiefsten, in seiner unendlichen Heimath befindet. Alles Liebe und Gute, Zukunft und Vergangenheit regen sich dabei in ihm auf, und Hoffnung und Sehnsucht nach einem Unendlichen, nach einem Göttlichen werden in ihm wach.

§. 4.

Fortsetzung.

Ist demnach nun aber jedes vollkommene Kunstwerk auch ein Erzeugniß des Geistes, und wird es durch seinen geistigen Inhalt allein erst zu der Höhe erhoben, wo es als überwiegendes Menschenerzeugniß vor jedem eigentlichen und reinen Naturprodukte dasteht, — ist ferner die Musik nur und allein eine solche Kunst, welche in ihren Werken und Leistungen es blos mit ganz unbestimmten, allgemeinen Zuständen des Innern zu thun hat, die — wie ich vorhin sagte — gleichsam nur der gedankenlosen Empfindung sich hingiebt, rein zu dem Herzen spricht, und hier Anfang und Ende in sich selber vereint, so fragt es sich, ob von diesem allgemeinen Standpunkte, diesem innersten Begriffe jedes Kunstwerks und jeder künstlerischen Leistung aus sich auch eine Geschichte entwickeln läßt, an deren Faden wir geführt werden sollen zu allen Bildungen derselben, wie diese nach und nach entstanden von ihren ersten entkeimenden Anfängen an bis zu den heroischen, riesenhaften Gestaltungen der Jetztzeit? — Ich glaube fast: nein, denn der Geist, aus welchem Etwas entspringt und der dieses dann auch in seiner größten Vollendung erfüllt, bleibt,

Digitized by Google

als ein ewig Göttliches, auch immer derselbe, und kann, in seinen Urkräften, sich niemals ändern. Aus dem Boden, auf welchem vor Jahrtausenden musikalische Kunstwerke erblühten, erwachsen sie auch noch heute, und was vor Jahrtausenden sie in ihrer Vollendung erfüllte, bleibt ihr wesentlichster Inhalt auch noch jetzt. Das ist's ja, was uns mit gleicher Bewunderung gestern, heute und morgen noch aufschauen und hören läßt zu Kompositionen, die, vor Jahrhunderten geschaffen, nicht minder damals die empfängliche Welt erfüllten mit künstlerisch frommer Andacht; und das ist's ja, worauf allein die Unvergänglichkeit und Dauer eines vollendeten Kunstwerks sich gründet, daß der Geist, der in ihm wohnt, ein ewiger ist, wie die Gottheit, aus welcher er entsproßte, und die allein durch ihn nur wirkte. Man halte mir hier nicht die tausend und abermals tausend Beispiele von künstlerischen Vergessenheiten vor: das sind nur Gestalten, aber nicht wahrhaft geistige Vollendungen. Was der künstlerische Geist aus seinem eigenen Innern entnimmt, bleibt auch geistig und somit ewig; das Vergängliche ist allein nach Seiten der äußern Existenz gerichtet, und so sind wir gezwungen, wollen wir einen festen, dauernden Boden für unsere Wanderung durch das unendlich weite Gebiet der musikalischen Geschichte gewinnen, nothwendig einen andern als diesen blos urgeistigen allgemeinen Standpunkt des musikalischen Kunstwerks aufzusuchen, von dem anfangend, ergreifend und betrachtend wir ausgehen. Nicht unwahrscheinlich finden wir denselben, wenn wir, von dem allgemeinen Charakter einer musikalischen Leistung als Kunstwerk überhaupt abstrahirend, uns zu der besondern Seite derselben wenden und die *Richtung* wie den *Zweck* zunächst auch auffassen, *in* welcher und *zu* welchem sie vor Allem geschieht.

§. 5.

Besonderer Standpunkt.

Diese *Richtung* ist ohne Zweifel eine rein *sinnliche*, denn allein vom Menschen ausgehend, kann jedes musikalische Kunstwerk, kurz die Musik überhaupt, auch nur auf denselben zurückwirken mittelst zunächst *sinnlicher* Wahrnehmung, und nimmt daher, mehr oder weniger, ihre Stoffe auch vor Allem aus der Sinnenwelt, innern oder äußern, her, welche, sofern die Musik eine wahrhaft *schöne* zugleich ist, die sie als wirklich schöne Kunst seyn muß, am Schlusse aller Reflexion sich doch nur gestaltet als die Welt der Empfindung, und insbesondere zwar als die *eigenthümliche Empfindung des Schönen*. Dabei zeigt sich aber bald, daß ein solcher Sinn eigentlich kein durch die

Digitized by Google

Natur feſt beſtimmter und blinder Inſtinkt iſt, der ſchon an und für ſich das Schöne zu unterſcheiden vermag, ſondern es muß zu dem Sinne auch noch eine gewiſſe Bildung erfordert werden, mit welchem zuſammen der Sinn für das Schöne zum Geſchmacke wird. Doch bleibt auch dieſem bloßen Geſchmacke, dieſem gebildeten Schönheitsſinne die Tiefe der eigentlichen Sache noch bei weitem nicht erſchloſſen, und wir haben damit noch keineswegs einen Moment gewonnen, an welchen an ſich ein wirklicher Faden der Geſchichte einer Kunſt knüpfen ließe; denn jene Tiefe, die ebenfalls in dieſer durch die verſchiedenen Zeitabſchnitte hindurch in der Geſchichte erforſcht werden muß, nimmt nicht nur den Sinn und die abſtrakte Reflexion, ſondern zugleich auch die volle Vernunft und den gediegenen Geiſt in Anſpruch, während der Geſchmack nur auf die alleräußerlichſte Oberfläche, um welche die Empfindungen herſpielen, und woran einſeitige Grundſätze allenfalls ſich geltend machen können, angewieſen bleibt. Kommt es doch auch daher, daß ſelbſt der beſte Geſchmack ſich noch vor allen tieferen Forſchungen und Wirkungen in der Kunſt fürchtet, und daß er eben da ſchweigt, wo die eigentliche Sache zur Sprache kommen ſoll; und iſt doch eben darin auch der Grund zu ſuchen, warum man ſchon längſt davon zurückkam, bei Betrachtung von Kunſtwerken, wie ſie nun namentlich die Geſchichte zur Aufgabe hat, nur die Bildung des Geſchmacks im Auge zu behalten, und nur den Geſchmack zeigen zu wollen, vielmehr an die Stelle des Kunſtrichters von Geſchmack blos den eigentlichen Kenner getreten wiſſen wollte.

Dieſe poſitive Seite der Kunſtkennerſchaft, in ſoweit ſie eine wirklich gründliche Bekanntſchaft mit dem ganzen Umkreis des Individuellen in einem Kunſtwerke vorausſetzt, muß daher für jede Kunſtbetrachtung, alſo auch die hiſtoriſche, als nothwendig angeſprochen werden, denn ein jedes Kunſtwerk, inſonderheit aber das muſikaliſche, geht, um ſeiner, außer der geiſtigen, zugleich auch materiellen und individuellen Natur willen, weſentlich aus beſondern Bedingungen der mannigfachſten Art hervor, wozu namentlich Zeit und Ort der Entſtehung, dann auch die beſtimmte Individualität des Künſtlers, ſeine äußerliche Stellung, und hauptſächlich die techniſche Ausbildung der Kunſt gehören: Bedingungen, deren Beachtung zur beſtimmten gründlichen Anſchauung, ja zum vollkommenen Genuſſe eines Kunſtwerks eben ſo nothwendig iſt, als dieſelbe für die hiſtoriſche Darſtellung deſſelben gar nicht erlaſſen werden kann.

So ſind wir alſo nicht allein berechtigt, ſondern ſogar genöthigt, eben diejenige Seite der Kunſt zur Baſis einer hiſtoriſchen Betrachtung und Entwicklung derſelben zu wählen, auf welche vornehmlich dasjenige Wiſſen und

Digitized by Google

Empfinden in ihr gerichtet iſt, welches wir im Allgemeinen unter dem Ausdrucke Kennerſchaft begreifen, und darf dieſelbe auch im Grunde nicht für das Einzige und Höchſte in dem Verhältniſſe gehalten werden, in welchem der Menſch überhaupt zu ſeiner Kunſt und dieſe wieder zu ihm ſteht, da dieſes Verhältniß allein ein rein geiſtiges und ſomit ein unveränderliches, ewiges iſt, ſo berührt ſie im Weſentlichen doch allein nur die Seiten der Kunſt, welche ſolchen Veränderungen als wenigſtens unterworfen gedacht werden können, daß die Geſchichte, als ſolche, ſtoffreiche Momente für ihre Darſtellung daraus zu ziehen vermag; denn worauf bezieht ſich hauptſächlich nur die Kennerſchaft in der Kunſt? — vornehmlich doch nur auf die mehr äußerliche Seite derſelben, ihr Techniſches, Formelles u. ſ. w. Und ſo bleibt denn für unſere Betrachtung als beſonderen Standpunkt wiederum nur weſentlich über — die Form, das Formelle in der Muſik überhaupt.

§. 6.

Fortſetzung.

Doch dürfen wir bei dieſem einſeitigen Reſultat der Form an und für ſich, wie ſie losgetrennt von aller wahrhaften Natur des Kunſtwerks erſcheinen oder aufgefaßt werden könnte, hier für unſere Aufgabe noch nicht ſtehen bleiben; denn bietet das Kunſtwerk ſich allerdings auch zunächſt nur für die ſinnliche Auffaſſung dar, und iſt es zunächſt auch nur für die ſinnliche Empfindung, äußere oder innere, für die ſinnliche Anſchauung und Vorſtellung (in der Form) geſchaffen und hingeſtellt, wie gleichſam die uns umgebende äußere, oder unſere eigene, innerlich empfindende Natur, ſo iſt es anderſeits doch auch nicht allein nur für die ſinnliche Auffaſſung gemacht, ein blos ſinnlicher Gegenſtand, ſondern ſeiner Stellung nach von der Art, daß es als Sinnliches zugleich weſentlich auch den Geiſt angeht, der Geiſt zugleich davon afficirt werden und irgend eine Befriedigung darin finden ſoll. Das Sinnliche eines Kunſtwerks ſoll nur Daſeyn haben, in ſofern es für den Geiſt des Menſchen, nicht aber in ſofern es ſelbſt als Sinnliches für ſich exiſtirt; die Form eines Kunſtwerks muß nicht blos eine einfache räumliche und den Sinnen allenfalls noch wohlgefällige (geſchmackvolle) Geſtalt, ſondern eine geiſtreiche, geiſterfüllte und erfüllende Form ſeyn. Aber in wie fern kann ſie dies? in wie fern kann die Form eines Kunſtwerks, namentlich eines muſikaliſchen, ſein Aeußeres oder Sinnliches, das — wie wir geſehen haben — allein zum fruchtbaren Boden ſeiner Geſchichte ſich umarbeiten läßt, ſich zugleich auch für die geiſtige Auffaſſung eignen, zugleich auch ein Geiſtiges in ſich enthalten? — Gewiß und ſicher auch am edelſten nur,

Digitized by Google

wenn zu der einzelnen, wie sinnlichen Anschauung oder Auffassung, zu der praktischen Betrachtung zugleich noch die Intelligenz in ein regeres, nothwendigeres Verhältniß tritt. Nun aber hat diese und überhaupt eine jede intelligente, theoretische Betrachtung der Dinge nicht etwa das Interesse, dieselben in ihrer Einzelheit blos in sich aufzunehmen, sich sinnlich gleichsam blos durch sie zu befriedigen und zu erhalten, sondern sie will sie mehr nur in ihrer Allgemeinheit kennen lernen, will ihr innerstes Wesen und Gesetz zugleich auffinden, und ihrem eigentlichsten Begriffe nach begreifen. Das theoretische Interesse, welches wir an Kunsterzeugnissen nehmen, läßt die Einzelnheiten desselben ganz in Ruhe und tritt vor ihnen als doch gewissermaßen sinnlich Einzelnem zurück, da die blos (innerlich oder äußerlich) sinnliche Einzelnheit noch nicht das ist, was die Betrachtung der Intelligenz sucht, welche überhaupt den einzelnen Erscheinungen in der Kunst und den Kunstwerken nicht als solchen einzelnen Subjektivitäten, sondern nur in sofern angehört, als das Einzelne immerhin auch einen Theil des Ganzen ausmacht.

Die Befriedigung jenes theoretischen Interesses an den Kunstwerken gewinnen wir dann einzig durch die Wissenschaft, die Kunst Wissenschaft, die nun zwar recht wohl auch von dem blos Sinnlichen im Kunstwerke, dem Sinnlichen seiner Einzelnheit nach, ausgehen und eine Vorstellung davon besitzen kann, wie dies Einzelne unmittelbar in seiner einzelnen besondern Gestalt vorhanden ist, doch auch in Wahrheit nur in sofern, als das Einzelne, das blos Sinnliche, dabei immer noch eine Beziehung zu dem Geiste behält, denn das Interesse der Intelligenz ist stets nur auf das Allgemeine, also nicht blos auf die Form oder das Gesetz der Form, sondern auch auf den Gedanken und Begriff des Werkes überhaupt, seine ganze Bedeutung als Kunstwerk, gerichtet. Wie ein Kunstwerk überhaupt als äußeres Objekt in unmittelbarer Bestimmtheit und sinnlicher Einzelnheit, durch Farbe, Gestalt, Ton oder welchen andern Stoff, sich kund giebt, so hat auch seine Betrachtung, die Kunstbetrachtung, wie solche zumal von der Geschichte angestellt werden muß, den Begriff dieser Objektivität, die eigentliche Wesenheit des Gegenstandes, nur in einer Allgemeinheit, als einen allgemeinen Begriff von Form und Gedanken des Werks, kurz nur in wissenschaftlicher Weise zu erfassen.

Allerdings muß — wie auch schon früher angedeutet — in einem Kunstwerke auch etwas Sinnliches vorhanden seyn, denn der Stoff, aus welchem es sich bildet, gehört ja an sich schon der Sinnlichkeit an, und die Form, in welcher es sich darstellt, kann nur zunächst mit unsern Sinnen erfaßt werden; allein wie diese Sinne auch nur auf das Aeußere gerichtet sind, so ist jene sinnliche Seite des Kunstwerks auch blos die

Digitized by Google

Oberfläche deſſelben, ſein eigentlichſter Schein. Von dieſer Seite betrachtet iſt das Kunſtwerk als ſolches noch keineswegs eigentlich reine Gedanken, reines Gefühl, reine Idee, doch, ſeiner Sinnlichkeit ungeachtet, auch nicht bloße Materie mehr, bloßes materielles Daſeyn, vielmehr iſt das Sinnliche in ihm, ſeine Form und ſein Stoff, ſelbſt ſchon gewiſſermaßen ein ideelles, das aber zugleich als Ding äußerlich noch vorhanden erſcheint, iſt gleichſam vergeiſtigt, da das Geiſtige allein in der Kunſt zur vollkommen ſinnlichen Erſcheinung kommt.

§. 7.

Fortſetzung.

So iſt es denn die Form in der Kunſt hauptſächlich zwar, welche dem Baume der Geſchichte zum nächſten und fruchtbarſten Boden dient und dienen kann, doch auch nicht die Form für ſich und als ſolche blos, ſondern mit ihrer geiſtigen Beziehung zugleich, in ſofern ſie der Kunſt-Intelligenz auch ein lebendigeres Intereſſe darbietet, und von der Wiſſenſchaft der Muſik noch in Betrachtung gezogen werden kann. Näher und überzeugender, mit beſtimmterer Wahrheit noch werden wir zu dieſem Reſultate geführt, wenn wir — wie ich §. 4. bereits andeutete — endlich auch den Zweck in Erwägung ziehen, für welchen die Kunſtwerke, überhaupt die Kunſt und namentlich eine ſchöne Kunſt, als die Muſik iſt, geſchaffen, erdacht und gebildet wurden.

Gewöhnlich und allgemeinhin pflegt man zu dem Ende zu ſagen, daß der Zweck und ein Hauptzweig aller Kunſt ſey — die Nachahmung der Natur; indeſſen und nicht allein, daß dieſer Satz zum Höchſten nur bei den ſogenannten nachbildenden Künſten ſeine Anwendung finden könnte, ſondern wir müſſen nach allem Vorigen überhaupt auch von jeder blos objektiven Richtung der Kunſt hier nothwendig abſtrahiren, und den eigentlichen Zweck der Kunſt durchaus in noch etwas Anderem ſuchen, als in der blos formellen Nachahmung eines Vorhandenen, welche zudem nur ſogenannt techniſche Kunſtſtücke, nicht aber eigentliche Kunſtwerke zu erzeugen vermöchte; denn iſt es allerdings auch ein in der Kunſt weſentliches Moment, daß alle ihre Darſtellungen die Naturgeſtaltung (innere oder äußere) zur erſten Grundlage haben, ſo iſt dieſe geforderte Natürlichkeit doch noch bei Weitem nicht das eigentlich Subſtantielle und Erſte des Inhalts eines wirklich ſchönen Kunſtwerks, iſt noch nicht eigentlicher Zweck der Kunſt, ſondern gehört zu dieſem vornehmlich auch noch die Erregung von innern ſchlummernden Gefühlen, Leidenſchaften und Affekten, die das Herz (im wahren und ganzen Sinne des Worts) erfüllen, und den Menſchen, den kunſtgebildeten, wie auch den künſtleriſch unge-

Digitized by Google

bildeten, und entwickelt oder noch unentwickelt, Alles durchfühlen lassen, was das menschliche Gemüth in seinem Innersten und Geheimsten tragen, erfahren und hervorbringen kann, was die Menschenbrust in ihrer Tiefe und in ihren mannigfaltigen Möglichkeiten und Seiten zu bewegen und aufzuregen vermag, und was sonst der Geist in seinem Denken und in der Idee Wesentliches und Hohes hat, die Herrlichkeit des Edlen, Ewigen und Wahren dem Gefühle und der Anschauung zum Genusse darzureichen; eben so das Unglück und Elend empfinden, das menschliche Herz alles Gräßliche und Schauderhafte, wie alle Lust und Seligkeit im Innersten theilen, und die Fantasie endlich sich in süßen oder bittern Spielen der Einbildungskraft ergehen, wie im verführerischen Zauber sinnlich reizender Anschauungen und Empfindungen schwelgen zu lassen.

Das ist der — und welch' unermeßlich reiche! — Inhalt, den die Kunst, und namentlich die schöne Kunst zu ergreifen hat, um einerseits die natürliche Erfahrung des äußerlichen Lebens ergänzen, anderseits jene Leidenschaften überhaupt erregen zu können, damit die Erfahrungen des Lebens uns nicht ungerührt lassen, und wir nun für alle Erscheinungen die Empfänglichkeit erlangen möchten. Doch dahin angekommen nun auch, dürfte es bei Manchem den Anschein vielleicht gewinnen, als ob wir damit zurückgekehrt wären auf den Punkt des eigentlich geistigen Elements, das alles Kunstwerk durchleben muß, um es als solches zu bezeichnen, was es wirklich seyn soll und sein will, und welches wir früher als jenes ewig sich gleiche Moment erkannten, von welchem aus niemals sich eine wahrhaft historische Darstellung entwickeln läßt; allein nicht blos, daß wirklich alle schöne Kunst eine solch' formelle Seite auch hat, vermöge welcher sie alle mögliche Stoffe vor die Anschauung und Empfindung bringen und ausschmücken kann, wie der raisonirende Gedanke eben so alle mögliche Gegenstände und Handlungsweisen zu bearbeiten und mit Gründen sowohl als Rechtfertigungen auszustatten vermag, und nicht blos, daß wir den geistigen Inhalt solcher Kunst auch allein nur auf dem formellen Boden derselben aufzusuchen und mit dessen Auffinden weiter darzuthun uns bestrebten, daß die, eine Kunstgeschichte begründende Form wohl eine solche, aber zugleich auch eine gewissermaßen vergeistigte, eine geistreiche, sein müsse, welche der Intelligenz und Wissenschaft zugleich mit dem blos äußern oder innern Sein ein lebendiges Interesse abzugewinnen vermöge, sondern wir überzeugen uns davon, von diesem Inwohnen eines lebendigen Geistes auch in der allein historisch gestaltreichen Form und seiner Möglichkeit wie Nothwendigkeit, auch dadurch, wenn wir nun sofort, und zwar im näheren Heranrücken zu unserm eigentlichsten Ziele, hier die verschiedenen Hauptgattungen noch in Betrachtung ziehen, in welchen

Digitized by Google

ſich jene vergeiſtigte Form der Kunſt im Laufe der Zeiten als charakteriſtiſches Moment der allgemeinen Weltentwickelung, als das Reſultat des geſchichtlich ſtets thätigen Weltgeiſtes offenbarte.

§. 8.

Geſchichtlich verſchiedene Kunſtformen.

Solche im Laufe der hiſtoriſchen Entwickelung der Muſik ſich geſtaltete allgemein verſchiedene Hauptgattungen von Kunſtformen werden gewöhnlich, von unſeren Aeſthetikern und Geſchichtsforſchern wie der allgemeinen Kunſtliebhaberei, drei angenommen: eine claſſiſche, eine romantiſche und eine moderne Kunſtform. Nicht zu gedenken noch der Identität, in welcher hier das Wort claſſiſch offenbar mit dem Worte und Begriffe antik gebraucht wird, bei welcher wir nachgehends Urſache haben werden, länger ſtehen zu bleiben, muß das Romantiſche in der Muſik jedoch unzweifelhaft aus der Reihe hiſtoriſcher Hauptgeſtaltungen weichen, denn fühlt man, und neuerdings aus gewiſſen Gründen zwar mehr als je, ſich auch geneigt, eine Art romantiſcher Kunſtſchule in eine frühere und längſt verſchollene Periode der allgemeinen Muſikgeſchichte zurück zu datiren, in jene Zeiten des Ritterthums nämlich und der Liebe und Sehnſucht in allen künſtleriſchen Geſtaltungen, ſo beruht die Annahme einer ſolchen Schule zu gewiſſen in ſich abgeſchloſſenen Zeiten, als einer für ſich hinſichtlich des formellen Princips abgerundeten Periode, nach meiner Anſicht theilweiſe doch lediglich nur auf einem Irrthume in dem Begriffe des Romantiſchen überhaupt, wie theilweiſe auf einer kühnen oder irrigen Uebertragung der plaſtiſchen und ſonſt bildenden Kunſtverhältniſſe auf die allem plaſtiſchen Stoffe entrückten Muſik, und endlich auch auf dem Verlangen, für die Bildung einer neueren und neueſten Kunſtrichtung einen Namen und Boden zu haben, der jene gewiſſermaßen als eine eigene Schule, eine eigene Kunſtperiode in ſich abſchließen oder ihre Geſtaltungen auf irgend eine Weiſe entſchuldigen könnte. Leider fehlt hier noch der Raum und Ort, dieſe Behauptung, welche vorhergeſehen der Anfechtungen manche zu ertragen haben wird, durch ausführliche Erklärung der Sache, wenigſtens nach meiner Anſicht und Vorſtellung davon, zu rechtfertigen; doch werden dieſelben nicht ganz ausbleiben und wir ſpäter, in der Darſtellung der neueſten Muſikgeſchichte, Gelegenheit genug nehmen können, ſolche Schuld abzutragen, und dadurch rückweiſend darzuthun, daß wir Grund genug hatten, hier unſre Betrachtung einzig auf eine blos claſſiſche und moderne Kunſtform zu beſchränken, wenn nicht — was doch wohl zu hoffen — der Umſtand ſchon ein vollgültiges Recht dazu giebt, daß hier allein von den hiſtoriſch verſchiedenen allgemeinen Kunſtformen die Rede ſeyn ſoll und

Digitized by Google

ſeyn kann, und nicht etwa auch von den äſthetiſch unter einander getrennten allgemeinen Gattungen künſtleriſcher Geſtaltung. In dieſer Beziehung oder vielmehr von dieſem Standpunkte aus muß auch eine romantiſche Form in der Muſik angenommen werden, die aber, nicht etwa der antiken oder hier claſſiſchen und einer modernen, ſondern als ſolche Kunſtform, die ihre Darſtellungsobjekte aus der inneren oder höheren Geiſter- und Gefühlswelt, aus dem eigenen geiſtigen Ich herausnimmt, auch nur derjenigen andern Form gegenüber geſtellt werden kann, welcher die äußere Wirklichkeit und Gegenſtändlichkeit, nicht der Menſch in ſich, ſondern außer ſich zum künſtleriſchen Vorwurf dient, und die daher auch nichts Anderes als den höchſten Begriff von ſchöner Kunſt, deren höchſte und eigentlichſte Aufgabe realiſirt, welcher Begriff und welche Aufgabe aber unveränderlich geblieben ſind und bleiben müſſen und werden, ſo lange Kunſt überhaupt die Beſchäftigung menſchlichen Geiſtes und der menſchlichen Thätigkeit ausmacht. Romantiſch war und iſt die Muſik ſeit den Zeiten ihres erſten Erklingens her, und wird ſie auch bleiben, ſo lange ſie ſelbſt noch exiſtirt, ſo ſehr, daß das, was muſikaliſch im ganzen Sinne des Worts iſt, faſt auch ſchon den Begriff des Romantiſchen in ſich ſchließt, und Nichts romantiſch ſeyn kann, was nicht auch ſchon an die Idee der Muſik wenigſtens erinnert. Stellen doch unſre Aeſthetiker eben deshalb auch bei Aufzählung der romantiſchen Künſte die Muſik ſtets oben an, und geben ſie ſelbſt zu, wenn ſie die romantiſche Kunſtform an ſich erklären, daß der Grundton dieſer Form eben nur ſey der muſikaliſche, der die Tiefen des Gemüths erfaſſe, worauf ausſchließlich das Romantiſche ſeine Geſtalten baue.

§. 9.

Fortſetzung.

a. Die claſſiſche oder antike Muſik.

Bleiben wir alſo bei der claſſiſchen und modernen Form als ſolchen zwei Hauptgattungen, in denen uns die Muſik, bei Ueberſchauung ihres großen Lebensorganismus, wie gewiſſermaßen in zwei gewaltigen, ſelbſtſtändigen, in ſich eigens nach einem gewiſſen Normal-Princip belebten Zeit-Perioden, gleich den beiden Hauptgeſchlechten entgegentritt, die von der unerforſchlich ewigen Natur ja für alle ihre Schöpfungen erkoren wurden, um die geſammte Zeitenkette ſtets mit neuen und ihr eigenthümlichen Geſtalten zu erfüllen, — hier ſtehen und betrachten, um deſto beſtimmter und deutlicher dann den Begriff des Modernen in der Muſik, und was daraus hervorgeht, feſtſtellen zu können, vorerſt die claſſiſche Form dieſer unſrer Kunſt insbeſondre.

Digitized by Google

Als die höchste Aufgabe der Kunst und ihren wesentlichsten Inhalt erkennen wir stets die wahrheitsvolle Vereinigung ihres darzustellenden Objekts mit der darstellenden äußeren Form, und ist diese oder solche Vereinigung in irgend einer Kunstproduktion, in irgend einem Kunstwerke wirklich erreicht, und dergestalt zwar, daß dazu auch noch die Realität der Idee der höchsten Schönheit bis zum klarsten Erkennen und Wiederemfinden tritt, so sagen wir, daß das Werk ein *classisches* sey. So wird in der Regel der Begriff von der Classicität der Kunst gefaßt, als die höchste Meisterschaft ihrer Leistung, und wirklich auch haben wir dann recht, den Ausdruck von jedwedem solchen wahrhaft meisterlichen Kunstwerke zu gebrauchen, ohne Rücksicht auf irgend welche Zeit oder irgend welchen besondern Zweck, in der oder zu dem es ursprünglich entstand. Alles, was nach jener Aufgabe und jenem Begriffe von schöner Kunst auf eine wahrhaft meisterliche Weise in ihr hervorgebracht wird, ist eigentlich auch classisch, und dürfen wir so nennen — wie es denn dem allgemeinen Sprachgebrauche nach auch geschieht — vordem, jetzt und für alle Zukunft. Indessen hat die *classische* Schönheit zu ihrem Inhalte doch mehr auch nur eine freie, selbstständige Bedeutung, d. h. nicht eine Bedeutung von irgend etwas Bestimmtem schon, sondern nur eine allgemein geistige, welche sie dann auch in ihrer Form unmittelbar zu äußern sich bestrebt, ohne Rücksicht und Verlangen auf irgend eine blos verschönernde, verzierende, lediglich dem Geschmack anheimfallende und daraus entspringende Zuthat; und in sofern sich in solch' allgemein geistiger Richtung und in solchem Streben nach blos geistiger Bedeutung auch in der Form die alte Kunst, die alte Musik, bis zu dem Zeitpunkte, von welchem an sich, wie wir später darzuthun haben werden, ihr eigentlich moderner Charakter datirt, unbedingt weit mehr hervorthat als diese neue, moderne, dürfen wir recht wohl auch unter dem Ausdrucke *classische Musik* insbesondere noch die ältere oder *antike Musik*, d. h. diejenige Musik, welche und wie sie bestand vor dem angegebenen Zeitmomente der beginnenden modernen Tonkunst mitbegreifen. Eben wodurch das classische Kunstwerk vornehmlich sich auszeichnet, durch Offenbarung eines allgemein geistigen Interesses in möglichst solch' einfacher Form, als durch diese jener Endzweck hauptsächlich schon erreicht wird, — eben dieses war der vornehmste charakteristische Zug der alten oder der Musik vor dem modernen Zeitalter, und welches — nach dem allgemeinen Sprachgebrauche — classische Werk in diesem auch schon geschaffen seyn mag, immer werden wir nur jenen Charakter darin, und hiermit auch eine größere oder geringere Annäherung an die eigentliche antike Musik, auch hinsichtlich der Form, erkennen können. So glauben wir auch hier wohl wenigstens einige An-

Digitized by Google

ſprüche auf die Geſtattung zu haben, zur Unterſcheidung der beiden hiſtoriſch einzig verſchiedenen Hauptgeſtaltungen in unſrer Kunſt, der *modernen Muſik* auch die *claſſiſche*, als nächſten Gegenſatz, mit dem Nebenbegriffe von *antiker Muſik* gegenüber ſtellen zu dürfen.

§. 10.

Fortſetzung.

Wie ich vorhin, zur allgemeinen Entzifferung des Begriffs vom Claſſiſchen, ſchon andeutete, beſteht ein Haupterforderniß der Claſſicität darin, daß Inhalt und Form, der eigentlich geiſtige Stoff wie ſeine ſinnliche Erſcheinung, im Kunſtwerke vollkommen adäquat ſind, daß das geiſtige Intereſſe des Werks unmittelbar auch in der Form, in dem Aeußern des Kunſtwerks hervortritt; nun aber ſagte ich auch, daß im Klaſſiſchen der geiſtige Stoff noch keine beſtimmt einzelne, ſondern nur eine allgemein geiſtige Bedeutung habe, und was folgt hieraus, zu weiterer und ſpecielle-rer Charakteriſtik der claſſiſchen Muſik, für die Form? — jedenfalls daß auch die formelle Seite der alten Muſik noch gar nicht, gewiſſermaßen ſymboliſcher Natur ſeyn konnte, ſondern, aller eigentlichen künſtleriſchen Selbſtſtändigkeit entbehrend, nach einer völligen Totalität mit dem geiſtigen Inhalte ſtreben mußte, um den Begriff des Ganzen oder der Ganzheit zu erfüllen, auf welchem allein ihr weſentlicher Charakter und ihre eigentlichſte Natur beruhten. Dieſer geiſtige Inhalt aber konnte in ſeiner Allgemeinheit nur ein höchſt einfacher, unbeſtimmter zugleich ſeyn, und daher die hohe Einfachheit in der Form der alten Muſik gegenüber von der neueren, modernen, daher und weil die Identität mit dem Inhalte die höchſte Aufgabe der Form war, auch das überwiegend geiſtige Intereſſe, welches der Kenner einer guten alten Muſik abzugewinnen weiß, wie die geringe formelle Befriedigung, die ſolche dem blos vom Standpunkte des Geſchmacks aus urtheilenden Liebhaber gewährt. Nehmen wir das anerkannt vollendetſte alte claſſiſche Kunſtwerk her; wohl weht ein klarer, aber noch kein deutlicher Geiſt in ihm, und deshalb iſt auch ſeine äußere Geſtalt noch keineswegs eine nach einem beſtimmten einzelnen Maaßſtab geformte, eine charakteriſtiſch ſpecielle oder bedeutſame, ſondern nur eine allgemeine, geiſtig totale. Wir vermögen nicht, wie es bei jeder als Kunſtwerk vollkommen gelungenen neueren Compoſition der Fall iſt, einen beſtimmten, nur in ſolcher Weiſe verſtändlichen und ohne alle weitere Beziehung in ſich abgeſchloſſenen Sinn daraus zu entziffern, ſondern wir fühlen uns nur allgemein geiſtig angeregt, in der Totalität unſerer ganzen Lebenskraft gleichſam dadurch ergriffen, neben der Ueberzeugung, die zugleich das Intereſſe und die Luſt dazu erweckt, daß mit der größten

Digitized by Google

Gewissenhaftigkeit der Verfasser darnach strebte, in der formellen Verknüpfung der Töne auch dem Denken einen fruchtbaren Vorwurf zu geben. Freilich begegnen wir aus dem Grunde in der alten classischen Musik mehr und häufiger auch der Erhabenheit (der Ideen wie der Ausführung) als in den neueren Werken, einer gewissen Heiligung der Fantasie, die in ihrer frommen Erscheinung sogar eine Art Ehrfurcht selbst in dem Nichtkenner, dem bloßen Liebhaber noch weckt; aber diese Erhabenheit ist auch eben die Allgemeinheit des geistigen Objekts, das wie mit einer allmächtigen Anziehungskraft sich über das gesammte Daseyn ausbreitet. Und aus dem Grunde denn endlich auch die geringe Biegsamkeit des äußern darstellenden Stoffes in der alten classischen Musik sowohl in melodischer als harmonischer Beziehung, die zu der blos allgemeinen geistigen Bedeutung hinreichte, welche auch in ihrer äußern Existenz nur sich selbst wollte, und welcher, hätte sie hier noch etwas Weiteres andeuten oder bezeichnen wollen, nothwendig hätte Gewalt angethan werden müssen.

§. 11.

Fortsetzung.

Fahren wir so fort und wir werden in der Entwickelung des allgemeinen Begriffs von Classicität noch mehr, bestimmter und allseitiger auf alle die Eigenthümlichkeiten und einzelnen charakteristischen Züge stoßen, durch welche die alte Musik sich vornehmlich auszeichnet.

Wie oben also gesagt wurde, besteht — mit kurzen Worten — die Classicität eines Kunstwerks ihrer innersten Wesenheit nach darin, daß auch die Form desselben schon, und zwar sowohl in ihrem Ganzen als in ihren einzelnsten Theilen, eine wahrhaft geistige Bedeutung habe, und sich daher aller und jeder Zuthat entschlage, welche zu solcher Geistigkeit nicht durchaus nothwendig erscheint. War das der vornehmliche Grund der Einfachheit und des denkenden Interesses einer wahrhaft classischen Composition, so werden wir darin auch noch andere Ursachen mit ihren Wirkungen zu entdecken wissen. Tragen wir nämlich den allgemeinen Satz, um uns ihn auf die beste Weise zu versinnlichen, z. B. auf die plastischen Künste über, so erscheint als die vornehmste Gestalt mit solch' geistiger Bedeutung wesentlich die menschliche, weil die Aeußerlichkeit eines Menschen allein die Fähigkeit besitzt, ein wahrhaft Geistiges in vollkommen sinnlicher Weise bis auf die einzelnsten Theile hin zu offenbaren. Der menschliche Ausdruck in Gesicht, Auge, Stellung, Geberde, Haar, Stirn, Auge, Mund, Arm, Leib, Hand, Finger, kurz jeder einzelne Theil hier ist zwar materiell und darin nicht eigentlich das, was wir Geist insbesondere nennen, allein innerhalb dieser Körperlichkeit selbst ist das menschliche Aeußere

Digitized by Google

nicht nur lebendig und natürlich wie das Thier, welches jene Materialität ebenfalls theilt, sondern es ist darin auch die den Menschen vorzugsweise angehörende Leiblichkeit, welche in und durch sich den eigentlichen Geist wiederspiegelt. Sagen wir doch daher dem allgemeinen Sprachgebrauche nach auch schon, daß wir durch das Auge dem Menschen in die Seele sehen, und durch seine ganze Bildung überhaupt auch sein geistiger Charakter ausgedrückt wird. Wie dem Geiste die Leiblichkeit zu seinem eigenen Daseyn durchaus nothwendig ist, so wohnt auch der Geist dem Leibe unmittelbar inne, und ist nicht etwa eine der äußern Gestalt fremdartige Innerlichkeit, so daß die Materialität nicht auch noch eine andere Bedeutung in sich hätte denn blos die ihres Stoffes. Daher waren denn die Darstellungen der plastischen oder nachbildenden Künste zur Zeit des classischen Alterthums auch hauptsächlich nur der menschlichen Gestalt zugewendet und wie nun die anderen Künste, namentlich die Musik (auf welche die Anwendung jenes allgemeinen Satzes jetzt insbesondere folgen mag), aller gestaltungsvollen Materialität, aller eigentlichen Leiblichkeit oder doch der Bildungsfähigkeit dazu entbehrten, so nahmen sie, um jener Richtung des classischen Elementes willen, vorzugsweise ihren bildenden Stoff wenigstens so weit aus der menschlichen Natur und Leiblichkeit als dieses geschehen konnte. Der bildende Stoff in der Musik ist der Ton: am unmittelbarsten gehört derselbe der menschlichen Natur oder Leiblichkeit an, wenn er gesungen wird, und daher denn endlich auch die sonst so merkwürdige Erscheinung, daß die alte classische Tondichtung vornehmlich nur der Vocalmusik sich zuwandte, in der gesungenen Musik sich versuchte, oder wo sie die Instrumentalmusik auch noch mit in ihr Bereich zog, diese doch wenigstens niemals als sonderlich selbstständig auftreten ließ. Ich kann mir denken, daß diese Ansicht auf den ersten Anblick vielen Zweifel erregen, und man zum allergeringsten diesen Grund für das bis zur Alleinherrschaft ungleiche Hervorragen der reinen Vocalmusik vor der Instrumentalmusik im Alterthume sehr weit hergeholt finden wird, allein bei näherer Prüfung dürfte ich doch vielleicht damit auf wenigstens einige Zustimmung rechnen. Allerdings — wird man sagen — herrschte in jener Zeit, die hier das classische Alterthum genannt wird, die Vocalmusik bei Weitem vor in der gesammten Tonwelt, ja war sie zum großen Theile fast die einzig wahre Tonkunst, allein dem konnte auch nicht anders seyn, denn die Instrumente befanden sich noch in einem zu unvollkommnen Zustande, als daß sie hätten vereint oder einzeln in einer solch' selbstständigen Weise, wie etwa gar jetzt, gebraucht werden können; die Instrumentalmusik mußte völlig brach noch darnieder liegen, denn ihr organisches Leben lag noch mehr oder weniger todt da. Wohl — indessen warum befanden sich die Instrumente

Digitized by Google

damals noch in einem so unvollkommenen Zustande? sollte vielleicht die Zeit von den ersten Anfängen der Tonkunst an bis zu jenem Zeitalter noch zu kurz gewesen seyn zu solch' höherer Ausbildung dieses ihres nicht minder wesentlichen Zweigs als der Vocalmusik? — ich meine nicht, denn was jetzt seit etwa zwei Jahrhunderten in der Beziehung geschehen, konnte sicherlich in den mehr denn um das Doppelte so vielen Jahrtausenden vordem auch vollbracht werden. Doch der Menschengeist hatte wohl noch nicht eine solch' wirksame Schärfe in der Erfindung und überhaupt eine solch' hohe und weite Ausbildung erlangt, daß ihm die Cultur dieses Zweigs der Tonkunst in solch' überschwenglichem Maaße möglich gewesen wäre? — In der That — könnte man wirklich so fragen? sollte wirklich die große, jetzt noch so viel angestaunte Epoche der griechischen Kunst und Wissenschaft so ganz und gar spurlos für die ihr so nah verwandte Musik vorüber gegangen seyn, daß für das künstlich organische Leben dieser nicht um ein Haar breit mehr nach dem geschehen konnte, als schon Jahrtausende vor dem geschehen war? — sollten wirklich zu einer Zeit, wo längst vordem beide in gleich kräftiger Wechselwirkung zu einander sich befanden und bewegten, die Wissenschaften von dem praktischen und realen Leben sich so weit haben lostrennen können, daß jene eine Höhe und systematische Festigkeit fast erreichten, wie sie heutiges Tages noch nicht überstiegen und erschüttert oder erweitert und geändert werden konnte, während dieses zurückblieb in einer von uns jetzt kaum noch mit etwas mehr denn mit mitleidsvollem Lächeln angestaunten Armuth? — das glaube, wer da will, mag und kann, ich nicht, der ich gleichwohl die Nothwendigkeit eines Grundes für diese wahrhaftige Erscheinung fühlte eben so wohl, als der, welcher solchen sofort in dem finden will, was sich eigentlich nur als Wirkung, nicht aber auch schon als eine Ursache ansehen läßt. Daß dem aber, in solchem Falle, hätte wirklich so seyn müssen, beweist der erste, beste, selbst flüchtige Blick in die Geschichte jener guten alten Zeit: wie weit war die Wissenschaft der Tonsetzkunst und der Tonkunst überhaupt zu den Zeiten eines Palestrina schon gediehen, und wie sah es damals gleichwohl noch aus, namentlich mit der Instrumentalmusik? — die Theorie hat wenig oder gar Nichts, wenigstens nichts besonders Wesentliches mehr gewonnen seit der Zeit, aber die Praxis unendlich viel. Nicht also blos weil man noch keine Instrumente hatte, ließ man die Instrumentalmusik damals so ohne alle besondere Beachtung liegen, und nicht auch, weil es vielleicht an der geistigen Fähigkeit dazu fehlte, verwandte man so wenig Mühe und erfolgreichen Fleiß auf die Cultivirung unsers Orchesters, sondern allein weil man, bei der rein classischen Richtung der Kunst und bei den oben angegebenen wesentlichen Elementen dieser Richtung keine, so wenig

Digitized by Google

innere als äußere Nöthigung dazu fühlte. Die von der zur Aufgabe gestellten und zum Grundtypus aller Kunstäußerung gewordenen Classicität nothwendig gebotene geistige Bedeutung auch der äußeren Form, Geistigkeit auch der Gestalt, verlangte um ihrer eigentlichen Natur und Wesenheit willen die möglichst unmittelbarste Beziehung und Annäherung zur menschlichen Natur in den musikalischen Darstellungen, und da diese aller äußeren gestaltungsvollen Körperlichkeit entbehren, so nahmen sie zu solcher Befriedigung zum wenigsten doch ihren Darstellungsstoff unmittelbar aus der leiblichsten, geistig belebten Menschennatur, aus Brust und Kehle.

§. 12.

Fortsetzung.

Indem nun aber diese antik classische Kunstform die freie Geistigkeit gewissermaßen als eine bestimmte Individualität auffaßt, und dieselbe mit ihrer Erscheinung auch ziemlich zu unmittelbarer Anschauung bringt, so scheint es, als dürfe ihr anderer Seits wieder der Vorwurf einer zu strengen, einseitigen anthropomorphistischen oder — deutlicher mich ausgedrückt — bloßen Verstandes-Richtung gemacht werden, und ist ihr solcher in der That auch zum öftern schon gemacht worden, indem man sagt, daß bei solcher classischen Gestaltung die antike Musik eben mehr den künstlerischen Verstand denn das künstlerische Gefühl befriedige, dieses doch aber die wesentlichste Zielscheibe einer musikalischen Kunstleistung von Haus aus sey, wie denn wirklich wir auch in Beziehung auf die folgende moderne historische Kunstform die aufrichtige Bemerkung machen müssen, daß der eigentliche Gehalt an wahrer Kunstschönheit in den antik-classischen Kunstwerken gegenüber von jenen noch sehr mangelhaft ist; allein dieser Mangel hat seinen ersten Grund so wenig in dem bloßen Anthropomorphismus, in jener einseitigen Verstandes Richtung für sich, daß im Gegentheil wohl behauptet werden könnte und dürfte, die antik-classische Musik befriedige als Kunst zwar den bloßen Verstand zu viel, nach Seiten der eigentlichen Kunstwissenschaft aber auch noch viel zu wenig. In der antik classischen Musik nämlich ist, ungeachtet ihrer scheinbar vorherrschenden Kunst-Verstandes-Richtung, noch bei Weitem nicht alles Gefühl und alle Fantasie, welche die Basis aller ächten Kunstleistung ausmachen, getödtet oder abgestorben, und auf anderer Seite hat sich dieselbe doch auch noch keineswegs zu einer solchen absoluten Geistigkeit und Wissenschaftlichkeit erhoben, als die moderne Musik, und diese namentlich in heutiger Zeit. Die antik classische Musik sammt ihrer theilweis schönen Begeisterung erscheint uns zwar wesentlich nur von einer kunstmäßigen Thätigkeit des Verstandes auszugehen, ein Produkt reiner Kunstkennerschaft und eines

Digitized by Google

wahrhaftigen Kunststudiums in seiner wissenschaftlichen oder vielmehr architektonischen Richtung zu seyn, aber sie befriedigt doch auch noch nicht alle Tiefen des Geistes. So concret die antik-classische Musik in sich selber seyn mag, bleibt sie für den künstlerischen Geist als solchen doch auch abstrakt, weil sie nur die ungetrübte Harmonie, eine gewisse Ruhe in der Darstellung, ihre Befriedigung und Größe nur in sich selbst, ja eine gewisse Seligkeit zum Elemente hat, die selbst da, wo der unbiegsamere Stoff, der Ton, mit dem Darstellungsobjekte in einen Kampf zu gerathen scheint, noch das sichere Beruhen auf sich selbst nicht verliert. Daher kennt diese Musik aber auch noch nicht jene Härten und Zerrissenheiten, jene Gehaltlosigkeiten und Entzweiungen in Darstellung und Objekt, jenes oft gänzlich Unschöne oder wild Ausschweifende in Form und Ausdruck sowohl als in der diesem unterliegenden Idee, jene sinnliche Ueberschwenglichkeit, Ueberreizung und Frivolität, wodurch die heutige moderne Musik oft so allein sich auszeichnet, ja nicht selten ihre einzige Aufgabe darin suchend. Die classische Musik verließ niemals den reinen Boden des ächten Ideals, um sich in sinnliche Schwelgereien vielleicht zu verlieren, die nicht selten das Einzige nur sind, was die Tonkunst von heute uns bietet.

§. 13.

Fortsetzung.

Solche Festigkeit und Reinheit der Musik in sich selber mußte nun aber für ihren Künstler auch einen ganz eigenen Standpunkt und eine Stellung hervorbringen, die eben so sehr von der des jetzigen Musikers verschieden ist, als jene alte classische Musik von der heutigen modernen.

Die Produktion jener Künstler aus der guten alten classischen Zeit zeigt sich als das freie Thun eines besonnenen Menschen, der eben so wohl wußte, was er wollte, als er solches konnte, der also weder in Ansehung der Bedeutung und des substantiellen Gehaltes, den er zur Anschauung herauszugestalten gedachte, mit sich im Unklaren war, noch durch irgend ein technisches Unvermögen in der Ausführung selbst sich gehindert fühlte, und der daher denn endlich auch in der öffentlichen Gesellschaft, vermöge seiner außerordentlichen geistigen und Fach-Bildung, als ein sehr würdiges und wichtiges Glied gelten mußte. Ehedem und vornehmlich zwar in dem Zeitmomente, welchen wir hier besonders im Auge haben und der nachgehends noch seine bestimmtere Bezeichnung erhalten wird, spielte, sang und componirte nicht Jeder, wie es heutzutage häufig der Fall ist, der blos eine leidliche Stimme, ein wenig technische Fertigkeit und gutes Gehör hatte, sondern der Charakter, den die Kunst einmal in ihrer ganzen Welterscheinung eingenommen hatte, verlangte noch ein Mehres, eine ungleich höhere

Digitized by Google

und tiefere, umfassendere geistige Ausbildung dazu, und das mußte von den wesentlichsten Folgen für alle drei so eben schon berührten Punkte seyn, die wir nun in Kürze noch ein wenig einzeln weiter verfolgen wollen.

Was den Inhalt zuvörderst betrifft, so hatte der classische Künstler denselben im Durchschnitt nicht mit derjenigen unruhigen Gährung zu suchen nöthig, welche den heutigen und überhaupt modernen Componisten meistens so befangen in der Arbeit bleiben läßt, sich seinen Gehalt, sein Objekt nur erst zu produciren und klar zu machen. Da er hauptsächlich nur — und wie gezeigt — in der Vocalmusik thätig war, so war solchem trüben Suchen einer zudem nicht selten unklaren und kranken Fantasie gegenüber für ihn der Inhalt gewissermaßen schon fertig vorhanden, war gegeben in dem Texte, etwas bereits Geschehenes, und zu diesem objektiv schon festgestellten Stoffe behauptete er nun das höchste freie und freiere Verhältniß, daß er nicht selber in den Proceß des Zeugens und Gebärens einzugehen und im Drange nach den ächten Bedeutungen für die Kunst stehen zu bleiben, sondern den einmal fertig daliegenden Inhalt, das für die Kunstdarstellung schon gegebene Objekt seinen Ideen nach nur in sich aufzunehmen, zu einer gewissen Subjektivität zu erheben und dann wieder frei aus sich selbst zu produciren brauchte. Und je mehr nun für den Künstler ein freier Inhalt schon vorliegt, desto mehr concentrirt er seine Kräfte auch auf die Thätigkeit, die solchem Inhalte congruente äußere Kunsterscheinung zu gestalten, und desto vollendeter und geistreicher muß natürlich auch die Form des Kunstwerks werden. Während in dieser Beziehung sich unsere moderne Musik und insbesondere Composition oft in tausend Formen umherwirft, ohne auch nur einmal die unbedingt gemäße und schönste zu treffen, mit der ausschweifendsten Einbildungskraft oft ohne Maaß und feste Bestimmung umhergreift, um der gesuchten Bedeutung die immer fremdbleibenden Gestalten anzupassen, war der alte classische Künstler auch hierin aus angegebenem Grunde stets glücklicher, und weil auch in sich so beschlossen und begränzt, denn mit dem Inhalte eines Kunstwerks, einer wirklich kunstgerechten musikalischen Leistung oder Composition, ist auch seine freie Gestalt, seine äußere Form schon bestimmt, so daß der Künstler gleichsam nur zu executiren noch scheint, was schon dem Begriffe nach für sich fertig daliegt. Indem ich diesen Vergleich anstelle, muß man aber nicht glauben, als wollte ich damit vielleicht sagen, unser classischer Künstler habe bei seinen Leistungen, obschon der freien Willkühr durch Vorlage des Inhalts seines Kunstwerks im Texte eigentlich entblößt, nur nachgebildet oder sey in einem starren Typus stehen geblieben, sondern er war zugleich auch für das Ganze fortbildend. Die Kunst, welche ihren wahren Inhalt oder ihr Darstellungsobjekt erst noch suchen und erfinden muß, vernachläßigt meistens die

Digitized by Google

Seite der Form; wo aber die Bildung der Form zum wesentlichsten Interesse und zur eigentlichsten Aufgabe der Darstellung gemacht wird und gemacht zu werden braucht, da bildet sich mit dem Fortschreiten der Darstellung auch der Inhalt unmerklich und unscheinbar fort.

Nicht anders verhält es sich mit dem Können der alten classischen Künstler, der technischen Seite der alten classischen Kunst; nur wird deren Betrachtung jetzt auch die Zeitperiode für die eigentlich antik classische Musik noch mehr und bestimmter in sich abschließen. Das sinnliche Material, bei uns der Ton und seine mannigfaltigen Combinationen und Bewegungen, in welchem der Künstler arbeitet, muß sich schon aller Sprödigkeit und Härte entäußert haben und den künstlerischen Intentionen unmittelbar gehorchen, wenn der Inhalt, dem Begriffe des Classischen vollkommen gemäß, frei und ungehindert durch die äußere Leiblichkeit hindurchscheinen soll. Die classische Kunst erfordert also, neben der geistigen, eigentlich künstlerischen Durchbildung, auch schon eine ziemlich hohe Stufe technischer Geschicklichkeit, die sich den sinnlichen Stoff zu willigem Gehorsam unterthan gemacht hat, und eine solche technische Vollendung, wenn sie Alles, was vom Geiste und seinen Conceptionen verlangt wird, unmittelbar ausführen soll, setzt in der Kunst der musikalischen Composition namentlich eine ziemlich vollständige Ausbildung des Harmonischen voraus, welche Ueberzeugung dann zu folgender Untersuchung gleich die nächste Veranlassung giebt.

§. 14.

Fortsetzung.

Dahin gelangt nämlich, kann uns auch die historische Verwirklichung der alten Classicität in der Musik gar nicht mehr schwer fallen, sind wir leicht im Stande, jene Zeitperiode mit ziemlich chronologischer Genauigkeit zu bestimmen, welche den bis dahin entwickelten Begriff der Sache nach die heutige Geschichte als die Periode des eigentlich classischen Alterthums in der Musik, gegenüber von der modernen Periode derselben, abzuschließen und zu bezeichnen hat. Jedenfalls haben wir dieselbe bei den Italienern aufzusuchen, denen die classische Schönheit in der Musik, mit ihrem unendlichen Umfange des Gehalts, des Stoffes und der Form, ein von der Natur vorzugsweise zugetheiltes Geschenk gewesen zu seyn scheint, und die wir, welche Aus- und Abschweifungen von dem eigentlichen Schönheitsprincipe sie sich jetzt auch zu Schulden kommen lassen mögen, noch immerhin dafür ehren müssen, daß sie die Kunst in ihrer höchsten Lebendigkeit hervorgebracht haben. Es kann seyn, daß man mir hier entgegenhalten wird, daß nicht die Italiener, sondern die Niederländer erwiesener Maßen es waren, welche die Musik aus ihrer todtähnlichen Ruhe und wirkungslosen

Digitized by Google

Ermattung hervorhoben zu einem Lichte, mit welchem dieselbe nachgehends bald alle anderen Künste und Wissenschaften des Erdbodens überstrahlte; allein abgesehen auch davon, daß diese Niederländer, so weit sie sich auch über ihr eigenes Vaterland und die übrigen Völker Europas lehrend und vorbildend verbreiten mochten, hauptsächlich doch nur in Italien einen für den ersten Moment wesentlich fruchtbaren Boden für ihr Wirken fanden, so entbehrten sie doch, selbst in der Periode und im Augenblicke ihrer höchsten Blüthe, noch bei Weitem sowohl die subjektive Freiheit in der Bildung des Kunstobjekts als jene Biegsamkeit und vollkommene technische Ausbildung der darstellenden Mittel, welche, wie wir oben gesehen haben, zur Hervorbringung eines wahrhaft classischen Kunstwerks so durchaus nothwendig sind. Die Niederländer, bis zu den größten Meistern ihrer längst verblichenen Zeit des 15. und Anfangs des 16. Jahrhunderts hinauf, beharrten — wie in der nachfolgenden Vorgeschichte unserer Darstellung näher erwiesen werden wird — unwidersprechlich noch und durchgehends sowohl in dem tonischen Zwange des bloßen Wortausdrucks als in dem contrapunktischen Despotismus der melodisch-harmonischen Darstellung der Form, und erst die leichteren, fantasiereicheren Italiener waren so glücklich, jene lebendige Mitte zwischen der selbstbewußten subjektiven Freiheit und dem strengen Gesetze der Form aufzufinden, innerhalb welcher allein sich ein, seinem wahren Begriffe gemäßes, vollkommen classisches Kunstwerk aufstellen läßt. Allerdings wurde, wenn wir nicht noch weiter in die Zeiten einer nach dem Begriffe der Veraltung wahrhaft antiken Musik zurückkehren wollen, seit dem allgemeineren Wiederaufleben der Wissenschaften im 14. Jahrhunderte auch die Musik mehr und mehr von einem wirklich wissenschaftlichen Standpunkte aus, der Basis höherer Ausbildung technischer Kräfte und Mittel, gepflegt, und besonders sichtlich war dieser Einfluß, als gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Wirkungen der um dessen Mitte (1440) erfundenen Buchdruckerkunst sich kräftiger zu äußern anfingen. Wirkliche Lehrkanzeln entstanden damals und kurz nach der Zeit, und wenn auch erst nur in Italien, so waren es vornehmlich doch blos eingewanderte Niederländer, welche auf und von denselben lehrten, wie z. B. ein Joannes Tinctoris, ein Guilielmus Guarnerii und Bernardus Hycaert; allein welche Förderung war es vornehmlich nur, die sie der Kunst brachten? — nur die Förderung des erweiterten rein formellen Theils der Musik. Die Theorie der Mensur, so wie jene des (überhaupt sogenannten) Contrapunktes, und zwar so wie sie dieselbe aus den praktischen Werken der theils gleichzeitigen, theils früheren Niederländer aus- und abgezogen hatten, entwickelten diese und solche höchst verdienstvolle Meister allerdings in großer Vollkommenheit; allein ward damit der Bildungsfähigkeit des tonischen

Digitized by Google

Stoffes, der nöthigen Erweiterung der technischen Mittel auch schon ein bedeutender Vorschub geleistet, so fehlte allen ihren und zwar wirkungsvollsten Bestrebungen doch noch jene Richtung, welche die Form der producirten Kunstwerke zugleich hätte zu einer geistigen Identität mit den unterliegenden Gedanken erheben, welche der äußern contrapunktischen Bildung auch ein noch höher geistiges Interesse hätte geben und anweisen können, als die reine Befriedigung des Verstandes, welche der Contrapunkt an und für sich dem Kenner wohl schon bieten kann. Diese schöne, glückliche Harmonie zwischen Empfindung, Geist, Sinn und der auch blos formellen, äußern Gestalt war den von den Niederländern lernenden spätern Italienern erst vorbehalten, deren Kunstanschauung eben die Mitte hielt, in welcher die Schönheit ihr wahres Leben beginnt und in ihrer äußern Gestalt auch schon ein heiteres, bewegteres Reich aufschlägt, also — der Zeit nach bestimmt — den Italienern von ohngefähr der Mitte des 16. Jahrhunderts an. In den Werken dieser Meister erst finden wir alle Bedingungen einer früher entwickelten wahrhaft classischen Schönheit und Gestalt erfüllt, und wie jene Mitte zwischen der selbstbewußten, subjektiven Freiheit und dem strengen Gesetze der Form, jene wesentlich bedingten Merkmale der antik-classischen Kunst an und für sich uns den historischen Anfangspunkt ihrer großen, heroischen Periode hier zu beschreiben vermochte, so werden wir auf eben derselben Seite auch den Grund finden für die Annahme eines merklichen Schlusses derselben, der sich natürlich darbietet in dem Momente des Beginnens jenes rein modernen Princips in der Musik, zu dessen Entfaltung wir jetzt auf dem kürzesten Wege geführt werden.

§. 15.

Fortsetzung.

b. Die neuere oder moderne Musik.

Als eine wesentliche Eigenthümlichkeit der antik-classischen Tonkunst erkannten wir, früheren Betrachtungen zu Folge, unter andern das Vorherrschen der Vocalmusik in derselben, das die Benutzung der Instrumentalmusik nur so weit duldete, als diese entweder keinen Anspruch auf eine eigentliche Kunstleistung machen oder zum Höchsten nur zur Unterstützung jener dienen, und keineswegs einen völlig selbstständigen Charakter behaupten wollte. Demnach fängt denn das heutige moderne Element in der Musik auch erst da an, fruchtbare Keime für die historische Darstellung zu schlagen, wo die Instrumentalmusik durch allmählige Ausbildung diejenige Erstarkung in sich erhalten hatte, sich nach und nach loslösen, gleichsam emancipiren zu können von jener Herrschaft, der sie so unendlich lange dienend und dienend begleitend unterlegen, und einen eigenen Kreis für selbstständiges

Digitized by Google

Wirken unter sich zu beschreiben, — und das war ohngefähr um die Zeit gegen Ende des 17. und Anfangs des 18. Jahrhunderts. Indeß finden wir für dieses Aufhören der eigentlich antik-classischen und das erste Beginnen der heutigen modernen Tonkunst auch einen noch ungleich wichtigeren, weil aus dem Wesen der Sache und dem innersten Lebensnerv der allgemeinen Weltgeschichte selbst entspringenden Grund, denn solches bloß äußeres Merkmal der Gestalt.

In der Natur der Sache lag es begründet, daß, wenn die Musik, als schöne Kunst, den Zweck, zu welchem offenbar sie allein nur von Gott dem Menschen gegeben wurde, erreichen sollte, dies keineswegs geschehen konnte in der Gestalt, welche Anfangs sie bei dem menschlichen Geschlechte, dem stets sie als theilnehmendste und eben so treue als unentbehrliche Begleiterin diente, angenommen hatte und nach und nach in ihrer Ausbildung immer bestimmter noch verfolgte. Zwar sagt man allgemein und hundert unserer Schriftsteller haben es im gutmüthigen Glauben nachgeschrieben, daß unsere heutige Musik aus keiner andern als jener der alten Griechen entstanden und hervorgegangen sey; allein offenbar konnte unsere Musik nur in dem Maaße gedeihen, als sie immer weiter und weiter sich von den ihr ursprünglich, ich möchte sagen gewaltsam aufgedrungenen griechischen Systemen entfernte. Aus der alten griechischen Musik wäre, wenn auch das alte, in andern Künsten und Wissenschaften so majestätisch hervorragende Griechenland noch zwei ganze Jahrtausend ungestört fortgeblüht hätte, eine Musik wie die unsrige, ja derselben auch nur entfernthin ähnlich, bis auf das allgemeine Substrat Ton und Klang hin nimmermehr hervorgegangen. Herkommen, alter Glaube, bürgerliches Gesetz sogar — Alles bannte die Musik fest bei den Griechen an Systeme, eben so eng als verwickelt, eben so arm als unkünstlerisch, die niemals verrückt werden konnten. Die alte griechische Musik mußte untergehen, mußte aufhören gänzlich, sollte je eine schöne Kunst der Töne geboren werden, wie Gott allein sie wohl bei der Schöpfung für den Menschen bestimmt hatte. Ein liebenswürdiges Kind mochte die alte griechische Musik wohl seyn, aber dennoch eben nur ein Kind, dessen Hinsterben kein Verlust für die Menschheit war und seyn konnte, weil es niemals doch zur eigentlichen Reife gekommen wäre.

Indessen konnte die Geburt einer neuen Musik, die fast weltherrschend an die Stelle jener alten hingestorbenen treten sollte, auch zunächst nur in sehr nah verwandter Natur geschehen, wenn sie überhaupt verläßige Bürgschaften für ihr Daseyn und ihre Dauer mit sich bringen sollte. Die heutige oder europäisch-abendländische Musik glich eben sowohl und konnte auch nur gleichen einer Art von tonischer Architektur, als die griechische

Digitized by Google

Musik in Entfaltung solcher ihre höchste Aufgabe suchte; nur ward diese Richtung um ihres höheren Kunstzweckes willen, den sie jetzt verfolgen sollte, nicht wieder vor- oder alleinherrschend bei ihr, sondern es traten die Wirkungen der nimmer stille stehenden Wissenschaft auch nach und nach hinzu, und als deren Einfluß sie losgelöst hatte von einer despotischen Norm, und ihr Mensural-System wie ihre sonstige Theorie und Praxis erweitert, wußte bald sie sich selbst auch noch, und zwar in jener oben angegebenen classischen Zeit, ein geistiges Interesse anzueignen, das ganz geschaffen war, sie nach gerade zu dem zu führen, was sie eigentlich als wahrhaft schöne Kunst bedeutet.

§. 16.

Fortsetzung.

Wir haben das Wesen der antik-classischen Tonkunst begriffen: es bot sich uns dar hauptsächlich in der Vereinigung eines geistigen Inhalts mit der durch gleichsam in bloße Geistigkeit aufgehende Form, in einer Identität des subjektiven Bewußtseyns mit der äußeren realen Gestalt, in welcher eben so wenig aber alle Sinnlichkeit schon getödtet wird, als sie alle Tiefen des Geistes auch schon ergründet. Wir haben die eigentlich classische Kunst erst bei den Italienern gefunden, weil diese zunächst den Weg zu jener glücklichen Mitte zwischen künstlerischer, oder vielmehr subjektiver Freiheit und dem strengen formalen Gesetze fanden, die, gemäß des innern wie äußeren Wesens ächter Classicität, nothwendig erreicht seyn muß und mußte, sollten wahrhaft classische Kunstwerke einmal erstehen auf dem Boden, auf welchem bisher wohl producirt war, allein nur producirt für den äußeren Sinn oder den Verstand, als Ergebniß der Wissenschaft, aber noch niemals für die gesammte Geistigkeit des menschlichen Lebens. Doch konnte diese Mitte, als solche und zur vollsten Reife ihrer classischen Frucht, auch nur ein Durchgangspunkt seyn, wo die Musik, durch die Kraft eines allmächtigen und seine Zeit überflügelnden Genius, hie und da wohl den Gipfel der Schönheit zu ersteigen, und wo sie hie und da wohl in der Form ihrer plastischen Individualität so geistig concret und reich zu erscheinen vermochte, daß alle Töne in sie hineinspielten; aber dennoch auch den Charakter der vergangenen Zeit immer noch in näherer oder entfernterer Begleitung, gewissermaßen als steten dunkeln Hintergrund behielt, dessen sie sich begeben mußte, sollte ganz sie nun endlich erscheinen als das, was sie ist, als wahrhaft schöne Kunst. So unendlich Großes auch jene beschriebene Zeit der antik-classischen Musik hervorgebracht haben mag, immer waren es nur Werke, denen wir vornehmlich vom Standpunkte der Wissenschaft und Intelligenz, weniger von dem der idealen Schönheit aus

Digitized by Google

ein lebendigeres Interesse abzugewinnen vermögen, denn auch in der Form wohnt reine Geistigkeit; damit aber erreichte die Musik ihre eigentlichste Aufgabe als schöne Kunst noch nicht, und hatte sie den rechten Weg einmal eingeschlagen zum Ziele, indem sie stets fester und fester sich band an das ewig bewegte Leben, an die nimmer rastende Wissenschaft, an die von Innen heraus sich stets fort und fort bildende Natur, so konnte es auch nicht fehlen, daß sie jenen Durchgangspunkt endlich überwältigte und zu der lichten Offenbarung sich emporschwang, daß nur das Gesetz des Wohlklangs und der Schönheit ihr in Wesen und Form als meisternder Führer zu dienen hat, und wo nun sie genannt wird — modern.

§. 17.

Fortsetzung.

Wohl denke ich hiebei daran, daß das Wort modern eigentlich von Mode herkommt, und daß man somit unter moderner Musik im Grunde auch eine Musik verstehen könnte, welche der Mode, d. h. der an einem Orte oder in einer Gegend, einem Lande herrschenden Sitte, oder dem Geschmacke und dem Charakter irgend einer bestimmten, in sich abgeschlossenen Zeit gemäß ist; indessen wird das Wort in solcher Beziehung und etymologischer Bedeutung doch nicht in der Kunst und namentlich Musik gebraucht, vielmehr versteht man unter einer solchen Musik und nennt dieselbe in Wahrheit Modemusik, eine Musik, welche allerdings eben so verschieden ist und seyn kann, als der Geschmack selbst, die Kunstbildung und der Charakter einer gewissen Zeit oder einer gewissen Menschenclasse und Nation, und welche wir daher zu allen Zeiten auch und an allen Orten, in allen Ländern anders und wieder anders finden, selbst in Bezugnahme auf die verschiedenen Gattungen und Style in der Musik. So gab es — nebenbei bemerkt — z. B. im Theaterstyle einmal eine Melodramen- und Singspielzeit, während später wieder besonders die heroische Oper den allgemeinen Geschmack befriedigte. Im Cammerstyle hatte man einstens eine sehr schöne Sonatenmode, die jetzt auch schon mehr oder weniger vorüber ist, u. s. w. Ja selbst auf die Individualität der Componisten dehnt sich der Begriff der Modemusik aus: denken wir doch nur an Rossini und andere musikalische Helden des Tags. Mag man dessenungeachtet, in Folge jenes Ursprungs des Worts, auch noch behaupten wollen, daß der Ausdruck moderne Musik, zumal wegen der Unbestimmtheit, die sein Begriff noch in sich schließt, nicht ganz passend erscheine, so wird er doch einmal gebraucht und ist sogar seit lange schon technisch geworden, in der Bedeutung nämlich, in welcher wir ihn besonders am Schlusse des vorigen Paragraphen bereits erklärten. Freilich fängt das Moderne in den

Digitized by Google

Künsten überhaupt eigentlich schon da an, wo das Altromantische durch den Einfluß des erneuerten Studiums der alten griechischen und römischen Kunst wieder modificirt wurde; allein in der Musik insbesondere können wir, erwiesener Maßen, keinen solch' weiten Rückblick damit thun, können nicht die Musik seit Christi Zeiten insgesammt schon mit dem Ausdrucke moderne Musik bezeichnen. Die Werke aus der Epoche des Contrapunkts, des mehrchörigen Tonsatzes u. s. w. gehören, wie wir oben bei Betrachtung der antiken und classischen Musik glauben ausführlich genug dargethan zu haben, mehr oder weniger noch der Gattung dieser Kunstform an, und — wie gesagt — erst von dem Augenblicke an, wo man sich in der Kunst des Tonsatzes weniger mehr an die alte wissenschaftliche Strenge des Contrapunkts, vielmehr und hauptsächlich nur noch an das Naturgesetz des Wohlklangs und der Schönheit in Erfindung reizender Melodien im weitesten Umfange aller Vocal- und Instrumental-Sphären, in höchster Fülle und Kraft ausdrucksvoller Harmonie u. s. w. band, wo die Fantasie des musikalischen Künstlers in der Gestaltung ihrer Werke sich immer mehr loslöste von aller hemmenden Fessel und unbekümmert um allen ihre Freiheit beengenden, mehr blos wissenschaftlichen, der Kunst-Intelligenz besonders Befriedigung gewährenden Zweck die Gebilde in Tönen ausmalte, welche das lebendige Seelenauge erschaut, kurz wo — wie oben schon angedeutet — die Musik anfing, als Kunst an und für sich sich zu erheben über alle bloße Tonwissenschaft und zu dem Ende das Reich ihrer Mittel erweiterte nach allen Richtungen hin — erst von dem Zeitpunkte an datirt sich die moderne, d. i. unsere heutige Musik, in welcher — wie Schiller sagt — der Mensch nur spielt mit dem Schönen, in welcher der Mensch nur ganz Mensch ist, Empfindungen und Gedanken zwar erregen, doch aber auch das sinnliche Ohr befriedigen will. Und demnach ist die moderne Musik denn, zum Weitesten gerechnet, in Wahrheit kaum älter als nur ein Jahrhundert, und was darüber hinausreicht, schon antik, denn solches entspricht nicht mehr den Anforderungen, welche nach Maaßgabe der mit der Zeit vermehrten musikalischen Darstellungsmittel an die Musik selbst gemacht werden müssen und dürfen, da wir modern sowohl Alles überhaupt als die heutige Musik insbesondere immer nur nennen dürfen im Hinblicke auf den mit ihren Gestaltungen und Formen integrirenden Geist der Zeit, auf die Uebertragung der erhöheten und erweiterten Cultur des jetzigen Menschengeschlechts auch auf die ihm allein zugehörige Kunst der Musik.

§. 18.

Einleitende Uebersicht.

So ergiebt sich denn endlich aus der Sache selbst auch die vielleicht nöthige,

Digitized by Google

jedoch eben so klare als leicht faßliche Uebersicht sowohl über den Umfang als die nächste Folge der nachstehenden Darstellungen.

Als äußeres Moment wollte nach dargelegten Gründen uns oben den Anfang der modernen Musikgeschichte bezeichnen die erste Ausbildung einer selbstständigen Instrumentalmusik. Diese fällt ohngefähr in den Anfang des vorigen Jahrhunderts, und damit, mit Annahme dieses ersten Beginnens einer wahrhaft modernen Musik, stimmen auch alle inneren Momente überein, welche wir aus dem Wesen und der Natur derselben für solchen Zeiterfund herzuleiten bemüht waren. Indeß läßt sich nicht wohl die Meinung hegen, daß jenes Element der modernen Musik auf einmal, so urplötzlich sich in seiner Wirksamkeit hervorgethan und in der Geschichte geltend gemacht hätte, sondern wir müssen, wie überall im Leben und in allen Aeußerungen der Natur und Gesellschaft sich ein gefälliger Rhythmus des Entstehens, Wachsens und Verschwindens sich kund thut, so auch im Laufe der Musik und ihrer Geschichte eine solche Uebergangsperiode von dem classischen zum modernen Zeitalter annehmen, und beginnen daher, soll dieselbe durch eine vollkommene Abrundung und eine für ihren Zweck genügende und nothwendige Vollständigkeit sich auszeichnen, am sichersten und zweckmäßigsten unsere Erzählung schon mit dem Anfange des 17. Jahrhunderts, als einer Zeitperiode, wo der Anfang zum dramatischen Styl in der Musik gemacht, und die Oper erfunden wurde, welche unleugbar die erste Veranlassung geben mußte zu einer Trennung der Instrumentalmusik von der Vocalmusik, wie einer selbstständigeren Ausbildung jener, und wo demnach das moderne Musikelement gleichsam seine erste Wurzel faßte und dauernde Keime schlug. Wohl sehen wir dem Baume, dessen Leben ja seit so lange schon zum sinnigen Bilde historischer Entwickelung gewählt wurde, wenn er dasteht in dem ganzen Schmucke seiner Blüthe, gerne nur nach der Krone, aber um die volle Pracht und Allmacht seiner Schönheit zu begreifen, haben wir immerhin den Standpunkt einzunehmen, von welchem aus auch der Stamm bis zu seiner Wurzel mit der Krone sich dem Auge darstellt im vollständigen Bilde, und wollen wir endlich dann ganz noch begreifen die allmächtige Nöthigung seines Werdens und Vergehens, seines Aufkeimens, seines gestalteigenen Entwickelns, Früchtetragens, Entblätterns und wieder letzten, kraftlosen, dürren Hinsterbens, so untersuchen wir zuletzt auch noch mit belehrendem Verlangen und streng prüfender Forschung den Boden selbst, auf welchem er wuchs, suchen Ursache und Wirkung jedes Moments seines natürlich rhythmischen Lebens uns hier wo möglich zu erklären, und sollten wir dabei auch gehen bis zurück auf den ersten Anfang und Grund aller Dinge, den Willen des allweisen Gottes. Und deshalb wollen denn auch wir hier bei unserer

Digitized by Google

historischen Darstellung noch nicht stehen bleiben dabei, daß wir ihren besonderen Gegenstand selbst, wie so eben gezeigt, bis zu seinem allerersten Anfange verfolgen, und von hier aus dann uns ein ganzes Bild seines bewunderungswürdigen Umfangs nach und nach zu verschaffen streben, sondern wollen selbst — um das Gleichniß beizubehalten — in einer Vorgeschichte auch, welche uns die Schicksale und Gestaltungen der europäisch-abendländischen Musik von ihrem ersten Beginnen an in zwar nur kurzer, übersichtlicher, aber dennoch treuer und für unseren begründenden und erläuternden Zweck hinreichender Weise erzählen soll, den Boden, das Gebiet und den Acker untersuchen, auf welchem der besondere Gegenstand, die zur speciellen Beschauung aufgestellte Pflanze zunächst gedieh. Scheinen wir einerseits auch damit einen zu großen Umweg zu machen, um endlich auf den Standpunkt zu gelangen, auf welchem sich uns der Hauptgegenstand am vortheilhaftesten zur Beschauung darbietet, so gelangen wir andererseits doch allein auch nur so zu dem nöthigen erweiterten Gesichtskreise, mit Hülfe dessen allein eine solch' vollständige und in Wahrheit vortheilhafte Belehrung möglich ist.

§. 19.

Fortsetzung.

Demnach wird, soll und muß denn meine Geschichte der modernen Musik, wie ich solche hier zu liefern gedenke, zunächst beginnen mit einer allgemeinen

> Vorgeschichte, welche die wesentlichsten Schicksale und merkwürdigsten wie einflußreichsten Erscheinungen, so die europäisch-abendländische Musik auf ihrem Gebiete zu erleiden und hervorzubringen hatte in dem Zeitraume von ihren ersten Anfängen an bis zu der Erfindung der Oper, in übersichtlicher Weise uns ins Gedächtniß zurückruft oder auch der ersten Erfahrung nach vorlegt.

Dann wird dieselbe, von jenem Zeitmomente an, ihre Darstellungen nach einem erweiterten und möglichst pragmatischen Maaßstabe anlegend, der Zeitfolge nach in noch fünf verschiedene Hauptperioden zerfallen, deren jede gewissermaßen als ein Ganzes für sich auch wieder betrachtet werden kann und darf, indem dieselbe — meiner Ansicht nach — nur einen Zeitenlauf umschließt, dessen historischer Inhalt zuläßt, auch bei dem charakter- und figurenreichsten Tableau, doch immer blos eine oder wenige Haupterscheinungen mit ihren nöthigen Conjuncturen und sonstigen Verzweigungen in den Vordergrund zu stellen. So wird

> die erste dieser Hauptperioden sich vornehmlichst beschäftigen mit der Geschichte unserer Musik vom Augenblicke der Erfindung der Oper

Digitized by Google

Geschichte

der

heutigen oder modernen Musik.

Vorgeschichte,

oder

übersichtliche Darstellung des Zustandes der europäisch-abendländischen Musik von ihren ersten Anfängen in den Zeiten Christi bis zur Erfindung der Oper oder dem ersten Aufkeimen eines modernen Elements in der Tonkunst.

Erstes Kapitel.

Urgeschichte,

oder

die Musik von Christus bis zum ersten Aufblühen wenigstens einer Art von Harmonie.

Zeit: 1—900.

§. 1.

Untergang der griechischen und erste Anfänge einer neuen Musik unter den Christen.

Mit der Zerstörung Troja's durch Agamemnon und die Macht aller übrigen früheren griechischen Kleinstaaten (1194—1184 vor Christus) hatte nicht allein in politischer Hinsicht das alte Griechenland seine höchste Blüthe erreicht, sondern bekamen alle seine übrigen Kräfte auch einen ungleich weiteren Spielraum, denn zum erstenmale zu einer gewaltigen Nation damit gelangt, genossen die Griechen von jetzt an auch erst alle jene reichen, überschwenglichen Früchte, welche durch ein gemeinsames Wirken, durch eine Centralisation der Kräfte in so unberechenbarem Maaße Künste und Wissenschaften, Cultur und Civilisation zu bieten vermögend sind. Muß

Digitized by Google

jener Moment der Zerstörung Troja's als das erste eigentliche Beginnen einer wahrhaft historischen Zeit der alten Griechen angesehen werden, so beschreiben wir damit auch die Epoche, in welcher Kunst und Wissenschaft, und darunter gerade und vornehmlich auch die Musik, bei ihnen in solcher höchsten Blüthe standen, welche letztere wenigstens bei dem ihr einmal gegebenen Systeme irgend nur zu erreichen im Stande war; und veranlaßte der dadurch herbeigeführte zehnjährige Krieg auch in seinen nachtheiligen Folgen für das Haus der Pelopiden nicht nur nach und nach große und wesentliche Veränderungen im Peloponnes selbst, wo fünf neue Königreiche entstanden, sondern auch außerhalb desselben, in Attika, wo das Königthum abgeschafft und das Regierungssystem durch Wahlfürsten eingeführt wurde, so mußte diese Revolution und jene Eroberung des Peloponnes doch auch wieder auf Kleinasien und in ihren Folgen selbst auf Griechenland, wenigstens in intelligenter und scientivischer Hinsicht sehr vortheilhaft zurückwirken, denn dorthin wanderten nach der westlichen Küste viele Mißvergnügte und Vertriebene und stifteten die drei berühmten Bundesstaaten Aeolien, Jonien und Dorien, deren Städte die ersten Wohnsitze griechischer Cultur, selbst des griechischen Luxus wurden und aus deren Bewohnerkreise die Lehrer aller europäischen Griechen in Künsten und Wissenschaften hervorgingen. Indessen nach der Wiederherstellung eines beharrlichen Ruhestandes trat auch in Griechenland bald eine neue politische Ordnung der Dinge ein: jede Stadt fast ward der Mittelpunkt eines eigenen Freistaates, eine Menge kleiner Republiken erstanden neben einander, und wie wenig eine solche Staaten-Verfassung der Cultur und Ausbildung der Künste und Wissenschaften, insbesondere aber der Musik, förderlich ist und seyn kann, ja wie verderblich dieselbe sogar auf eine solche Pflege einzuwirken vermag, legt selbst die neueste Erfahrung uns Beweise und Beispiele in Menge vor. Zudem waren jene kleinen Republiken alle einzeln durch Sitten, Gesetze, Einrichtungen und Maximen von einander unterschieden, und beseelte sie alle auch ein gewisser Freiheitssinn und eine Art Nationalegoismus, der sogar so weit ging, daß sie jedes andere Volk außer sich, dem griechischen, als Barbaren ansehen mochten, so entstanden überall unter ihnen doch auch politische Partheiungen und damit zugleich das allmählige Bestreben, jene Sonderungen und Geschiedenheiten selbst in die Systeme und Cultivirungen der Kunst und Wissenschaft eindringen zu lassen. Daher z. B. die verschiedenen griechischen Tonsysteme, Tonarten und Geschlechte, als die dorische, phrygische, äolische, jonische ꝛc., von welchen allein wir jetzt noch etwas ziemlich Verlässiges wissen. Noch mehr: die kleinen Völkerschaften waren eben so wenig zu einem bestimmten System föderirt, als sie sich gegenseitig ihre

Digitized by Google

Verfassung, ihr Gebiet, ihre Freiheit und Unabhängigkeit garantirt, und daher sich weder gegen auswärtige Mächte noch gegen etwaige Usurpatoren, die bei ihnen Tyrannen hießen, gedeckt hatten, und ward durch den Geist der beiden anführenden Staaten, Sparta und Athen, die durch ihr mächtiges Uebergewicht gleichsam die Nation an sich schon beschrieben, und durch ein gewisses Kraftgefühl, wie hie und da eintretendes gemeinschaftliches Interesse, das gemeiniglich jedoch nur aus dem Bedürfnisse der Vertheidigung bei äußeren Angriffen entstand, diesen Mangel einer allgemeinen, wahren Kunstinteressen so sehr nothwendigen Staatsverbindung auch in Etwas ersetzt, so war Sparta andererseits wieder ganze fünfzig Jahre lang mit Messenien in einen furchtbaren Krieg verwickelt, und Athen der Schauplatz heftiger innerer Partheystreitigkeiten zwischen Volk und Regierungsdürftigen bis zum Jahre 561 vor Christus. Die Musik, diese Kunst des Friedens, ward daher niemals eigentliches Eigenthum der Nation und Menschheit, blieb mehr in den Händen blos gewisser, in sich abgeschlossener Classen und Stände, und damit sie unter diesen nicht ausarte, oder gar vielleicht das Eindringen fremder Sitten, Gebräuche und Gefühle durch andere Lieder und Melodien, als einmal erlaubt waren, befördere, so ward sogar durch Gesetz und Gebot ihre Ausbildung, Erweiterung und Verbreitung auf das Bestimmteste beschränkt. Nur an ein Althergebrachtes, und was vielleicht von jenem Weltweisen, den als ihr zugehörig jede einzelne Provinz besonders verehrte, herrührte, mußte und durfte sich gehalten werden, und schwangen auf der andern Seite Lebenssitten und Lebensansichten durch die in den Kriegen erlangten erweiterten Völkerverbindungen sich um ein Bedeutendes empor, so hemmte eben in der Musik das Gesetz jeden, auch nur den kleinsten Schritt, bei welchem Streiten mit dem öffentlichen Leben jeder Moment des Stillstandes erklärlich, aber auch schon als ein bedeutender Schritt rückwärts wirken und angesehen werden mußte.

§. 2.

Fortsetzung.

So stand es im Allgemeinen um die griechische Musik bis gegen 550 vor Christi Geburt, und die Zeit des Friedens und der Ruhe, welche die Völker jetzt scheinbar genießen sollten, wäre vielleicht ganz geeignet gewesen, nach und nach heranzuwachsen und zu gestalten sich zu einer Wiege, in welcher auch die schöne Tonkunst eine neue Pflege erhalten haben würde, wenn nicht nach Verlauf von kaum einem halben Jahrhundert schon wieder jener verderbliche Hang zu Streit und äußeren wie inneren Meutereien seine Fackel über ihr zu schwingen angefangen hätte, der bis dahin nun

Digitized by Google

faſt mehr denn ein ganzes halbes Jahrtauſend ſie kaum zum freieren Aufathmen kommen laſſen wollte. Neue Unruhen und Kriege erſchütterten ſowohl die Hauptrepublik zu Athen als die kleinern andern Staaten, und hatten dieſelben für die Griechen überhaupt und in politiſcher Hinſicht auch das außerordentliche Gute, daß ihre Kräfte dabei in Thätigkeit erhalten und ſie dadurch vorbereitet wurden zu dem großen Kampfe für Freiheit und Vaterland, den ſie auszufechten genöthigt waren, als Aſien damals gegen die Vormauer von Europa losſtürmte; gaben die glänzenden Siege, welche ſie in jenen langen Perſerkriegen mit Entwickelung eines ewig anſtaunungswürdigen Heldenmuths erfochten, dem helleniſchen Geiſte auch den hohen Aufſchwung, daß er größtentheils erſt nach dieſer Periode in veredelndem Hochgefühl die vollendeten Werke der plaſtiſchen und bildenden Künſte ſchuf, welche Jahrhunderte hindurch die idealiſche Norm für Alles geblieben ſind, was auf anderm Boden für dieſe Wiſſenſchaften und Künſte blühete und reifte, — ſo entwickelten eben jene Siege, die ihren Namen ſo gewiß verewigt haben, doch unzweifelhaft auch den erſten Keim des Sittenverderbniſſes in dem Maaße, daß das Ende jener perſiſchen Kriege auch als der Anfang der Ausartung der Griechen angeſehen werden muß, und gaben damit denn in gleicher Weiſe auch den erſten Anſtoß zum ſowohl nach Außen als nach Innen nachgehends immer merklicher werdenden Untergang derjenigen Kunſt (Muſik), welche nicht ſo ſehr, wie die Plaſtik und jede andere blos bildende Kunſt, ihre Stoffe aus der Außennatur, ſondern aus dem Menſchen ſelbſt hervorholt, vollkommen ſubjektiver Art iſt, und daher in dem Grade der ſowohl allgemeinen äußeren Blüthe als ihrer eigenen inneren Ausbildung ſteigt und fällt, als der ſittlich gebildete Menſch an innerer geiſtiger Erſtarkung zu- oder abnimmt. Bei den damaligen Griechen aber erweckte die reiche Beute, welche ſie bei den Aſiaten gemacht hatten, auch den Hang zur aſiatiſchen Ueppigkeit und ſinnlichen Wolluſt. Durch die Ausbreitung der Schifffahrt und des Handels lernten ſie alle die Gegenſtände des äußeren reizbareren Lebensgenuſſes kennen, wie den Reichthum mehr nur als ein Mittel ſchätzen, die neuen ſinnlichen Bedürfniſſe ſo vollſtändig als möglich zu befriedigen. Das Kind war aus den Kreiſen ſeiner unſchuldigen Geſpiele herausgeriſſen und in den Pallaſt der Luſt und des ſinneberauſchenden Wohlbehagens geſtellt: was ſollte es ſich nun auch noch kümmern um die Erweiterung und Vervielfältigung jener? — Selbſt die Nationalzuſammenkünfte bei den heiligen Spielen, zumal den olympiſchen, ſo wirkſam ſie ſonſt auch und beſonders früher die Ausbildung gefördert haben mochten, jetzt fingen ſie an, der Tonkunſt ſchädlich zu werden, indem, blos dem Luxus noch Nahrung gebend, dieſe, welche früher einen ſo weſentlichen Theil derſelben ausgemacht

Digitized by Google

hatte, fast ganz dabei vernachlässigt oder doch nur als ein schicklicher Tribut der Gewohnheit und des Hanges zur Abwechselung beachtet wurde, was aber auf ihre Ausbildung sowohl im Allgemeinen als insbesondere unter dem Volke schlechterdings nicht vortheilhaft einwirken konnte, da jene Spiele eben und ihr Inhalt die Norm des gesammten Nationalbestrebens abgaben, und sie in vieler Beziehung nicht selten die einzigen Triebfedern fördernder Neuerungen und Erfindungen in irgend welcher Richtung der Kunst oder Wissenschaft waren. Wissen wir doch, wie einzig und allein die Hoffnung auf den Sieg bei diesen Festen früher Jahre lang einen der Tonkunst Beflissenen nach irgend welcher Vervollkommnung seines Instruments oder seines Gesanges streben ließ, und wie der Erfolg bei den Festen allein dann oft entschied über das Schicksal einer Neuerung entweder im theoretischen oder praktischen Theile der Kunst, die späterhin dann von dem segensreichsten Einflusse war auf die Totalgestalt und das Gesammttreiben der Musik. Eine der schönsten Aussichten, der kostbarste Lohn, die gewaltigste äußere Triebfeder war den Pflegern derselben, wenn nicht gänzlich geraubt, doch getrübt, vermindert und erschlafft, — woher hätte in jenen Zeiten die innere Kraft noch Nahrung nehmen sollen? — Was nach Außen hin aber zerfällt, muß in sich selbst, und geschähe es mit noch so anhaltendem Widerstreben, nicht minder gewiß auch zusammenbrechen.

§. 3.

Fortsetzung.

Mit der Furcht vor fremder Unterjochung, welche Griechenland allein in Einigkeit erhalten hatte, und welche nun in solchen Siegen, wie eben erwähnt, nicht anders als den nächsten und wirksamsten Grund zum Aufhören finden mußte, verschwand auf's Neue aber auch unter den Griechen der innere Friede. Ueberall war die Volksregierung die Quelle unaufhörlicher Zwistigkeiten in den Städten und die Ursache immer weiter verbreiteter Unruhen unter den Griechen. Kein Wunder, wenn dabei an eine allgemeine und fördernde Pflege der Tonkunst nicht gedacht wurde, die ja mehr nur zur Beruhigung der Gemüther hätte beitragen können, und wenn man das, was die Vorzeit vielleicht davon überbracht hatte, unbekümmert um Erhaltung oder Verfall seinem eigenen Schicksale überließ. Bei solcher Zersplitterung hatten ja die Griechen seitdem kein gemeinsames Interesse und Vaterland mehr, sondern stets nur ein getheiltes; jeder Bürger liebte nur das und den kleinen Staat, worin er geboren und erzogen war. Häufige Collisionen und Spannungen konnten dabei nicht ausbleiben, und je mehr in politischen Hinsichten die entzweiten Nachbarstaaten sich trennten, desto isolirter, einseitiger und beschränkter ward natürlich auch der

Digitized by Google

Kunstbetrieb. Daher die große Zerfallenheit des eigentlichen altgriechischen Tonsystems in verschiedene einzelne, jede an sich aber desto unvollkommenere Gattungen und Geschlechte, welche wir in der Zeit immer mehr und mehr und mit solchem Erfolge erstehen sehen, daß an eine Wiederauflebung und Bildung der einzelnen Stücktheile zu einem fruchtbaren einigen Ganzen kaum noch zu denken. An Mängeln, Armseligkeiten und Unbeholfenheiten litt Alles, und um solchem Zustande abzuhelfen, fehlten eines Theils die Kräfte, und gerieth man andern Theils, bei dem Starrsinn, Nichts von den Eigenthümlichkeiten anderer Staaten zu borgen oder anzunehmen, in noch weitere, oft sehr unnatürliche und nur durch die Gewalt des Willens erzeugte Abgeschiedenheiten. Dazu kam, als hätte nur um so beschleunigter die griechische Musik dem Schicksale zugeführt werden sollen, dem zum Frommen der Kunst selbst die Vorsehung sie anheim zu geben beschlossen hatte, auch wieder der dauerndste Krieg nach Außen, der endlich sogar mit einer Fremdherrschaft ausgehen sollte. Zuerst waren es die Macedonier, welche ohngefähr 300 Jahre vor Christus die Paniere der Oberherrschaft auf dem Grabe griechischer Freiheit aufpflanzten, und welche Anstrengungen die frühere große Nation auch machte, wieder aus demselben aufzustehen, immer waren es nur die letzten Zuckungen eines langsam, aber um desto gewisser hinsterbenden Riesen, der in seiner eigenen Ueppigkeit seine Kräfte verschwendet; denn kaum hatten die Römer die unendlichen Vortheile bemerkt, welche die Macedonischen Regenten aus dem unterjochten griechischen Reiche zu schöpfen wußten, aus dem überreichen Schatze von Wissenschaft und Lebenskraft, den sie daselbst, gegenüber von sich und ihrem Volke, immerhin noch vorfanden, als sie alsobald auch herzutraten, um zunächst nur jene Oberherrschaft mit den Macedoniern zu theilen, dann ganz Griechenland selbst aber sich als eine eigenthümliche Provinz zu unterwerfen. Welche schweren Folgen dieser große Akt in dem altgriechischen Staatenleben für die Kunst und Wissenschaft dort, insbesondere aber für die Tonkunst, haben mußte, leuchtet ein, denn noch schrieb stets die Geschichte nur das Gesetz, daß mit der politischen Herrschaft auch die Norm der Intelligenz, des sittlichen wie socialen Lebens, der Cultur wie der Civilisation in die Hände der Sieger gelangt, und was konnten für die Musik wohl Fruchtbares zwei Völker, insbesondere die Römer, nach Griechenland bringen, die alles Wenige, was sie in der Beziehung besaßen, zudem nur sparsam und ohne geistige Durchdringung oder systematische Verständigung von den Griechen bisher geborgt hatten? — was ein Rom von dem, welches es in solcher Rücksicht dort vielleicht noch vorfand, auch nur erhalten, pflegen, zumal seine Politik in Griechenland nicht viel mehr erblicken wollte als blos einen geschickten, günstigen Tum-

Digitized by Google

melplatz für seine furchtbaren, blos das Schwerdt und die riesige Faust achtenden Bürgerkriege? — Sicher Nichts; aber — wenn wir es in Wahrheit wohl meinen mit unserer Kunst — auch gottlob Nichts, denn ohne gänzliche Ebnung des Bodens, der sich ziemlich über alle civilisirte Welt damals ausdehnte, wäre es nicht möglich gewesen, ein Gebäude auf demselben aufzustellen, in welchem allein nur die Kunst solche Befriedigung finden konnte und kann, als ihr zur Erfüllung ihres Zwecks werden muß.

§. 4.

Fortsetzung.

Waren aber mit der völligen Unterjochung Griechenlands durch die Römer auch die Griechen selbst immer mehr und tiefer gesunken; hatte die verfeinerte Bildung, welche dieselben früher sich durch Kunst und Wissenschaft anzueignen gewußt, überhaupt sich einen Ausweg in schwelgerischen Luxus und blos sinnliche Genußsucht zu bahnen und nicht blos angefangen, sondern sogar schon ganz vollendet, und war mit dem eigenthümlichen Volkscharakter auch die in demselben tief eingewurzelte lebendige Kunst der Musik so ziemlich ganz und gar von ihnen gewichen, so mußte, nach so unendlich vielem, großem und mancherlei Kraftaufwande, auch im politischen Leben bald eine todte Ruhe, eine Stille eintreten, welche eine ganz natürliche Folge war der durch jenen nothwendig herbeigeführten Erschlaffung und Ohnmacht, und die kein anderes Element in sich tragen konnte als nur das einer wo möglich noch größeren und für die griechische Kunst- und Lebensgeschichte an wesentlichen Ereignissen noch reicheren Catastrophe, welche dann wirklich auch eintrat mit der Erscheinung Christi zur Zeit des Kaisers Augustus im jüdischen Lande (um 750 nach Erbauung Roms).

Die in ihrer Art einzige Wahrheit, Kraft und sittliche Vollendung der Lehre, der Thaten und des Wandels unsers Herrn Jesu Christi, wie die Göttlichkeit und himmlische Weihe, die sich über seine ganze Wesenheit ausbreitete, verschaffte ihm bald und an allen Orten die zahlreichsten und gläubigsten Anhänger. Zwar bestand Anfangs die christliche Religion nur in einer Geschichte der Thaten und Schicksale unsers Erlösers, nur in einem Bilde seines sittlichen Lebens und in einem Geiste seiner Lehre, welche seine Jünger im Gedächtniß und Herzen so treu als möglich aufbewahrten, und erst später, nachdem durch die Ausgießung des heiligen Geistes über die Apostel diese von ihm selbst erwählten Glaubensboten Muth und Kraft genug gewonnen hatten, öffentlich zu verkündigen, was sie von ihm wußten und für ihn fühlten, ward sie auch jene Anstalt zur Erleuchtung und Beseligung der Menschheit, als welche wir jetzt sie verehren und bekennen lehren; doch war es auch nicht gar zu lange nach seinem

Digitized by Google

eigenen sichtbaren Wirken auf dieser Erde, als sich zu Jerusalem bereits eine ordentliche christliche Gemeinde constituirte, der bald eine zweite zu Antiochien, eine dritte hier, eine vierte dort u. s. w., und in solchen kurzen Zwischenräumen zwar folgte, daß es am Ende des ersten Jahrhunderts schon in ziemlich allen Städten der Westküste Asiens, Griechenlands, Italiens, der Inseln des Mittelmeers und der Nordküste Africa's dergleichen öffentliche Gemeinden gab, und um 200 bereits das ganze römische Reich fast, also auch ganz Griechenland sich zu Christo bekannte, wie jetzt, nach noch nicht einmal vollen 1900 Jahren, in dem gesammten europäischen Abendlande die christliche Religion, wenn auch in verschiedenen Formen und Aeußerungen, so im Ganzen und im Wesentlichsten doch die einzig herrschende Religion ist.

War mit dieser wunderbar schnellen und einmüthigen Verbreitung des Christenthums und seines göttlichen Inhalts nun aber gewissermaßen eine allgemeine moralische Wiedergeburt eines so großen Theils der Menschheit vollendet, so lag doch Nichts näher auch wohl, als daß dieser Theil der Menschheit eine Neuerung nach und nach in einer Kunst herbeizuführen strebte, welche ihrer ganzen innersten und äußern Wesenheit nach so unmittelbar tief in sein eigentliches moralisches und Seelen-Leben eingreift; denn ohne Musik kann der Mensch nicht seyn, unablösbar ist dieselbe an sein ganzes geistiges und leibliches Ich, an sein ganzes Daseyn wie eine unbewußt überzeugende Manifestation der Weltordnung geknüpft, so sehr, daß mit dem Menschen auch sein Trieb, sein Verlangen nach Musik schon ersteht, und wo ein Mensch zum Leben auch nur athmet, mit mehr oder weniger klarem Bewußtseyn ein wahrhaft musikalisches Element in ihm ertönt.

§. 5.

Fortsetzung.

Freilich hat man, dieses zugegeben auch, doch schon von mehreren Seiten her zu behaupten gesucht, daß die scheinbar neue Musik der ersten Christen im Grunde doch nichts Anderes gewesen sei, als gewissermaßen ein unordentliches Auffaffen und modificirtes Zusammenstellen der noch übrigen Reste jener alten griechischen Tonkunst; allein streiten dagegen schon die bis dahin ausgeführten historischen Momente, so wird solche Annahme noch mehr und völlig entkräftet durch fernere und sowohl äußere als innere Gründe.

Was die erstern, die äußeren Gründe zunächst betrifft, so gehört vor Allem dahin:

1) das historisch erwiesene gänzliche Nichtvorhandenseyn einer Musik

Digitized by Google

in Griechenland selbst mehr zu der Zeit, als sich das Christenthum daselbst weiter auszubreiten anfing, welche fähig oder würdig gewesen wäre, eine durch die Nothwendigkeit gebotene andere, neue Musik auch nur zu begründen. Allerdings blieb auch unter der römischen Oberherrschaft noch eine geraume Zeit wenigstens Athen eine Art von Asyl der Wissenschaften, so daß selbst angesehene junge Römer daselbst studirten, und ungeachtet der gänzlichen politischen Nichtigkeit und Entartung konnte Griechenland auch damals noch einige namhafte und nicht unbedeutende Gelehrte aufweisen; indessen worin? — nur im Fache der Geschichte und Mathematik, nicht aber in einer andern Wissenschaft, die mit der Kunst, und zumal der Tonkunst, in einem vertrauteren, engeren Zusammenhange stände; und wo auch nur ein verdienter und ausgezeichneter Musiker damals noch in Griechenland? — Mochten in heiliger Liebe zum Reiche der Töne Einige wallfahrten zu den Gräbern längst verstorbener, um die schöne Kunst der Musik verdienter Männer, aus jenen herauf zu beschwören den Geist dieser vermochten sie nicht, und wieder aufzubauen ein altes zerfallenes Gebäude fehlte es an allgemeinerer Zustimmung und Material. Als durch Constantin den Großen die christliche Religion zur Staatsreligion in allen seinen Reichen, also auch in Griechenland, erhoben worden war, fand man auch nicht eine Spur mehr von alter griechischer Kunst und Wissenschaft, am allerwenigsten der Tonkunst.

2) muß in der Beziehung wohl in Betrachtung gezogen werden der Umstand, daß die ersten Christen der Mehrzahl nach blos den niederen Ständen angehörten, die Systeme der alten griechischen Musik zu ihrem Verständniß und zu ihrer Ausbildung aber eine Masse von selbst wissenschaftlichen Kenntnissen voraussetzten, welche bei dieser Classe von Menschen ohnmöglich gesucht werden konnte. In dem alten Griechenland war — wie schon bemerkt — die Musik *in ihrer Pflege* mehr das Eigenthum einer gewissen Classe, eines gewissen Standes der Gesellschaft, als Gemeingut, und was auf die anderen Stände daraus überging, beruhte vornehmlich nur auf Tradition, und hätten die ersten Christen nun, bei denen sicher diese Tradition zudem schon mancherley unvortheilhafte Modificationen erlitten hatte, aus der alten griechischen Musik auch nur den ersten Stoff zu der Heranbildung ihres neuen Tonsystems nehmen sollen, so hätte dies jedenfalls eine größere Verbreitung der eigentlichen Musikbildung und Musikkenntniß unter dem Volke voraussetzen müssen, als solche die alte griechische Musik je erfahren konnte und durfte.

Uebrigens sollen von anderer Seite her auch gegen diese Gründe mancherlei erhebliche Zweifel vorgebracht werden können, so werden diese jedenfalls doch wieder und vollkommen vernichtet und gehoben, wenn wir zu jenen äußeren Gründen nun auch die *inneren* noch in vergleichende Erwägung ziehen, als:

Digitized by Google

1) das gewiſſenhafte gänzliche Lostrennen der erſten Chriſten von Allem und Jedem, was im Entfernteſten nur an ihre früheren religiöſen und moraliſchen Verhältniſſe hätte erinnern können, wodurch ſie vornehmlich glaubten den geforderten heiligen Eifer für die Sache ihres neuen Glaubens an den Tag zu legen. Ich rede hier ſowohl von den ſogenannten Juden- als Heidenchriſten, welche letztere beſonders in Griechenland anſäſſig und zahlreich waren. Man weiß, mit welcher Sorgfalt ſelbſt die Apoſtel, und unter dieſen gerade die thätigſten und eifrigſten, als Paulus und Lucas, darauf hinzuwirken ſuchten, daß ihre Anhänger, Schüler und Zuhörer, die erſten Chriſten, immer mehr ablaſſen möchten von den Gebräuchen, Sitten, kurz allen Lebenseigenthümlichkeiten, welche auf irgend eine Weiſe mit ihrer früheren Religion in Verbindung ſtehen konnten. Es war dies zur Befeſtigung des Chriſtenthums als einer neuen von Gott ſelbſt geoffenbarten Religion ſelbſt in den Theilen nothwendig, welche ohne Nachtheil aus jeder früheren in dieſe hätten aufgenommen werden können. Zwar gab es viele auch ſogenannte judaiſirende, d. h. ſolche Chriſten, welche die Befolgung des moſaiſchen Ritualgeſetzes den neuen Gläubigen als Pflicht auferlegen wollten, allein abgeſehen von den heftigen Streiten, welche dieſelben namentlich mit Paulus und deſſen Anhängern, auch andern Apoſteln, zu beſtehen hatten, kann dies hier doch keineswegs in Betracht kommen, da in Griechenland meiſt Heiden zum Chriſtenthum übergingen, und ſolche ohne Bedingung ſich dabei von allen ihren alten Religionsgebräuchen losſagten und um ſo mehr auch losſagen mußten, als mit ihren Religionsanſichten die von Chriſtus geſtiftete und durch ihn offenbarte Lehre in einem weit größeren, totaleren Widerſpruche ſtand denn mit denen des iſraelitiſchen Volkes. Nun war bei den erſten Chriſten aber — wie wir ſpäter noch ausführlicher erfahren werden — und blieb lange Zeit auch die Muſik ein ausſchließliches Eigenthum der Kirche: wie hätte unter und bei ſolchen Umſtänden in dieſer vielleicht eine griechiſche Melodie oder ein nach griechiſcher Weiſe geordneter, auf griechiſche Syſteme gegründeter Geſang ertönen können oder dürfen? — Alſo aus religiöſer Rückſicht ſchon waren die erſten Chriſten, hätten ſie ſonſt wirklich auch noch manches Brauchbare von der alten griechiſchen Muſik (außer dem überall gleichen Materiale, dem Tone) vorgefunden, doch gezwungen, dieſes zu verlaſſen, gänzlich zu entfernen, und wo möglich nach und nach an deſſen Statt eine neue Muſik zu formen und unter einem gewiſſen Syſteme zu geſtalten. Was von Heiden herrührte, mit heidniſchen Sitten und Gebräuchen, mit heidniſchem Leben in ſo inniger Verbindung ſtand, Melodien und Weiſen, welche bei jenen barbariſchen Opfern vielleicht erklungen, Tonverhältniſſe, durch heidniſche Geſetze geweiht und geheiligt, — es mußte entfernt bleiben aus Kreiſen, wo mit anderm Glauben, mit anderm Herzen ein anderer

Digitized by Google

Gott angebetet wurde und werden sollte in völlig neuer Weise. Dann konnte

2) die so unumgänglich nothwendig gewordene neue Musik selbst auch nur in dem Grade und Maaße gedeihen, als sie sich von den altgriechischen Systemen entfernte. Ich habe dies bei früherer Gelegenheit schon anzudeuten nicht vergessen. Die ganze Natur und Wesenheit der alten griechischen Musik ließ gar keine Erweiterung derselben und Erhebung zu solcher Kunst, wie wir jetzt unter Musik verstehen, zu. Zu solchem Behuf beruhete dieselbe viel zu sehr auf rein mathematischen und durch die Speculationen des Verstandes allein von der Natur des Klanges gewaltsam erpreßten Verhältnissen. Um dies näher nachzuweisen, wäre freilich eigentlich nothwendig, daß wir uns hier auf die Darstellung der verschiedenen altgriechischen Tonsysteme selbst näher und tiefer einließen; allein das widerspräche der nächsten Bestimmung dieses Buchs, und wir müssen uns daher darauf beschränken, die Interessenten dieserhalb auf andere Werke, z. B. die von Drieberg, Forkel, Marx u. s. w., auch wohl auf die Artikel über Griechische Musik in dem „Universallexicon der Tonkunst" des Verfassers zu verweisen, wo sich solche Ausführungen zur Genüge in der Art finden, daß sie die Wahrheit jenes Satzes vollständig beweisen. Dazu kommt, daß selbst durch das Gesetz solche Erweiterung eines einmal normalmäßig angenommenen Tonsystems bei den Griechen streng verboten war. Nicht einmal an eine Vereinigung der verschiedenen Tongeschlechte in den einzelnen griechischen Provinzen durfte zu einer Zeit gedacht werden, wo die politische und patriotische Engherzigkeit dadurch auch eine gewisse Vermischung der verschiedenen National-Charaktere fürchtete.

Musik mußten die Christen haben, denn wie hätten sie, welche zur reinsten und geläutertsten Offenbarung Gottes gelangt, des Vehikels entbehren können, das anerkannt am festesten zusammenknüpft Himmel und Erde in dem mächtigen Bereiche unsers Gefühls? — aber die alte griechische Musik konnten sie nicht gebrauchen, denn sie fanden nur lauter verrostete Ueberbleibsel noch davon vor, durften sie aber auch nicht gebrauchen, denn bei ihnen gehörte die Musik allein noch der Kirche an und hier hätte griechisches, heidnisches oder jüdisches, Eigenthum die Heiligkeit der Idee und des Gefühls entweiht; also entschlugen sie denn nothwendig sich alles etwa noch Vorhandenen, und dachten auf eine neue Musik, die aus der Freiheit des christlichen Geistes dann um so freier und selbstständiger auch hervorgehen konnte, als in dieser Freiheit allein das Mittel ihrer endlichen, bis zum Uebermaaß erstaunlichen, wunderbaren Ausbildung lag. Dieser erste Ursprung unserer jetzigen Musik in den Bedürfnissen und Verhältnissen des ersten Christenthums, zusammengestellt mit der nachmaligen Verbreitung und Herrschaft

Digitized by Google

desselben über den gesammten europäischen Occident, so daß hier durchgehends die christliche Religion die einzig staatseigene Religion ist und alle anderen geduldeten Religionsangehörigen doch sich hinsichtlich der öffentlichen Gesellschaft unter dem vereinigen müssen, was mit jener Religion in Verbindung steht oder durch sie verfügt und hervorgebracht wird, giebt nun auch den Grund an, warum eines Theils wir unsere Musik eine europäisch-abendländische nennen oder die allgemeine Geschichte derselben blos auf diese europäisch-abendländischen Staaten und Völker beschränken dürfen, und andern Theils unsere Musik selbst sich hauptsächlich nur über christliche Völker und deren Wohnsitze verbreitet hat, mit andern Worten: eine blos christliche Musik ist.

§. 6.

Beschaffenheit der Musik unter den ersten Christen.

Bis dahin war vornehmlichst nur unsere Aufgabe, einmal den viel- und weitverbreiteten Irrthum darzuthun, der darin ausgesprochen wird, daß unsere heutige Musik ursprünglich aus jener der alten Griechen ausgebildet worden sey, wie dann mit der Erzählung des allmähligen gänzlichen Untergangs solcher altgriechischer Musik auch die Nothwendigkeit zu zeigen, welche sowohl für die Entstehung einer ganz neuen Musik zur Zeit der ersten Aufnahme und Verbreitung des Christenthums, als auch für die Zwecke der Kunst selbst, wenn je solche von der Musik erreicht werden sollten, eben so sehr nach Innen als nach Außen vorlag. Solche Aufgabe, meiner Meinung gemäß, denen in dem Bisherigen auch ziemlich genügend erfüllt, frägt es sich nun zunächst wohl, wie jene Musik der ersten Christen (und früherer Darlegung zu Folge damit auch unsere ganze heutige europäisch-abendländische Musik in ihren allerersten Anfängen) an sich eigentlich beschaffen war? — entsteht die Frage nach Form, Natur und Wesenheit der neu entstandenen Tonwelt: eine Frage, zu deren Beantwortung — gleich vorausbemerkt — bei dem gänzlichen Mangel aller ausführlichen, genauen und verlässigen historischen Nachrichten wir freilich mehr nur zu bloßen Vermuthungen und allgemeinen Andeutungen als zur Mittheilung bestimmter Thatsachen und reeller Vorgänge unsere Zuflucht zu nehmen gezwungen sind. Am sichersten gelangen wir zu derselben wohl noch auf dem Wege zu der eigentlichen Quelle, aus welcher eine solche neue Musik allein nur entstehen konnte, und welche Quelle ohne Zweifel keine andere ist, noch seyn kann, als jene alles tönenden Lebens in dieser Welt.

Gewöhnlich sagt man, daß die Menschen die Musik überhaupt zunächst von den Thieren oder auch von Lauten im allgemeinen Naturleben, z. B. von Tönen, welche der Wind zufällig oder mittelbar hervorbringt, gelernt

Digitized by Google

hätten, indem sie dieselben nämlich nachahmten, und daß dann erst, und wenn nicht auf gleiche so doch ähnliche Weise, die Musik, wie sie nachher ward und jetzt ist, von ihnen ausgebildet worden sey; allein mag der angeborne Nachahmungstrieb des Menschen sich auch in dieser Beziehung so viel als möglich und nöthig Anfangs geltend gemacht haben, so lag für die allererste Bildung und Gestaltung einer Kunst wie die Musik sicher doch ein noch tieferer Grund sowohl in als außer dem Menschen, nämlich in dem angebornen Verlangen, sein Inneres, sein geistiges und gemüthliches Leben auch äußerlich auf sinnlich ergreifende Weise auszudrücken. Sicher entstand die Musik nicht erst durch den Menschen und eine Kraft seines erfindrischen Verstandes, sondern gleich mit ihm, ohne des Nachahmungstriebes eigentlich bedürftig, wenigstens eine Grundlage für sie zu gewinnen. Der Bau des menschlichen Sprachorganes nämlich ist, dem angebornen Triebe des Menschen, durch die Sprache sich Anderen verständlich zu machen, sein Innerstes zu offenbaren, entsprechend, auch für die verschiedenen und mancherlei Modulationen der Sprache geschaffen und geeignet; gleichzeitig mit der Sprachbildung in Worten tritt daher auch, und ohne besondere Anleitung zwar, eine gewisse Modulation der Stimme hervor, zu deren Ausbildung der Mensch durch Naturtrieb angeregt wird, und die, wenn an sich auch noch so roh, doch zugleich auch als Musik, in roher Grundlage gleichsam, erscheint. Hat doch aus eben dem Grunde jede und noch so wilde und ungebildete Nation, so wenig sie einer Sprache, einer tönenden Mittheilung ermangelt, immer auch mehrere dieser Töne sich zu eigen gemacht, die einem mit lebhaften Gefühlen begleiteten Gedanken sich anfügen, wohin selbst das Schnalzen mit der Zunge, das Pfeifen mit den Lippen und mehrere andere unterschiedliche, oft nicht nachahmbare Weisen gehören, welche bei einzelnen Nationen mehr als Betonung, als eine wirkliche Articulation, in das Material ihrer Sprache eingehen. Mochten in solcher Folge die ersten Aeußerungen einer Art Musik, einer Musik, welche mehr war als bloße Sprache, auch blos in einigen unarticulirten Lauten bestehen, welche der Mensch je nach der Annehmlichkeit und Ausbildung seines Gehörs von sich gab, immer war es Musik, diese nämlich in ihrer ersten Grundlage betrachtet. Und wie auf solche Weise die Musik überhaupt bei dem Menschen entstand, so bildete sich sicher auch ihre erste neue Gestalt bei den ältesten Christen: eine Vermuthung, in welcher wir um so mehr bestärkt werden, und der uns hinzugeben wir um so größeres Recht auch erlangen, wenn wir bedenken, daß die ersten christlichen Gemeinden meist aus sehr armen, ungelehrten, ungebildeten, schlichten Leuten bestanden, die in die sublimen Kenntnisse eines völlig ausgebildeten Musiksystems gar nicht eingeweiht seyn konnten, aber aus dem Grunde doch ein weit leichteres Spiel in dem Unternehmen haben konnten, als sie nicht,

Digitized by Google

wie die ersten Völkerstämme, eine eigentliche Sprache auch sich noch zu gestalten hatten, und überhaupt in der menschlichen Entwickelung hinsichtlich des Gebrauchs ihrer geistigen wie leiblichen Kräfte doch schon bei Weitem vorangeschritten waren vor jenen ersten Anfängen eines allgemeinen Menschengeschlechts.

§. 7.

Fortsetzung.

Demgemäß in niederen Hütten, unter Menschen von geringerer Bildung, ja um der Verfolgung willen, welche dieselben ihres neuen Glaubens wegen häufig zu erdulden hatten, wohl in verborgenen Höhlen sogar entstanden, war ohne Zweifel unsere heutige Musik Anfangs nichts weiter als ein völlig kunst- und regelloser Naturgesang, der allmählig erst gewisse Accente oder Inflexionen bleibend annehmen mochte oder konnte, in dieser Gestalt dann durch öfteres Anhören sich in den einzelnen Gemeinden festsetzte und endlich auch, durch das Vermischen von Gemeindemitgliedern und durch Reisen christlicher Lehrer, welche neue Gemeinden gründeten, von der einen zu der andern unter denselben nach und nach mit Hülfe des Gehörs sich fortpflanzte. Ich erkläre mir die ganze Sache ohngefähr so:

Die ersten Christen, früher Juden und Heiden, brachten aus diesen ihren früheren Lebens-Verhältnissen die nothwendige Ueberzeugung mit herüber ins Christenthum, welchen überaus wohlthätigen Einfluß die Musik auf Herz und Gemüth des Menschen zu üben vermöge, denn sowohl bei den Juden als Heiden machte diese Kunst, ja — wie die Geschichte behaupten will — oft in sehr pomphafter und glänzender Weise, einen wesentlichen Theil der öffentlichen Religionsübung aus, und wie sie dort, in den Tempeln der Israeliten wie in den heiligen Hainen der Heiden, einst die fruchtbarste Erbauung nicht selten gefunden hatten blos in den heiligen, durch Glauben und Sitte gebotenen Gesängen, so wollten sie nun auch in der neuen Kirche, wo sie zumal so viel Stärkung und Ermuthigung bedurften, des Mittels überhaupt nicht entbehren, das besonders ihnen diese zu verschaffen schien und versprach, nämlich des Gesanges, der Musik überhaupt. Nun duldete der oben nachgewiesene, wie durch mancherlei Verhältnisse und Umstände auch nothwendig gebotene Widerwillen gegen alles Heidnische und Jüdische unter allen ersten Christen aber nicht, daß sie etwa jüdischer oder heidnischer, also altgriechischer Melodien mit zugesprochenem christlichem Text sich dabei bedient hätten, wie oft schon angenommen. Gegen Alles, was irgend nur an Heiden- oder Judenthum erinnern konnte, beherrschte ein zu unüberwindlicher Abscheu sie, als daß sie dazu hätten ihre Zuflucht nehmen können. Zwar wäre es in mancher Beziehung wohl das Leichteste gewesen, wenn sie,

Digitized by Google

eingedenk der unantaſtbaren Unſchuld der tönenden Schallwelle an und für ſich, die bloßen Melodien aus ihren früheren Gotteshäuſern beibehalten, und dazu jetzt nur einen chriſtlichen Text ſingend abgeſprochen hätten; allein mußte mit jedem Schritte einer ſolchen Melodie ihnen nicht auch einfallen, wozu ſolche früher gedient? — mußte der Ton dieſer Melodie durch den anders gewonnenen Glauben ihnen nicht eben entweiht ſcheinen durch dieſen abgöttiſchen oder phariſäiſchen Gebrauch? — Alſo aus ſich ſelber heraus auch eine neue Melodie zu ſchaffen zu den neu geformten und andern Inhalts kräftigen Bewortten, war eine unabweisbare Aufgabe, ungedenk der wahrſcheinlichen Unmöglichkeit, in welcher die meiſten erſten Chriſten ſich befanden, mit ihren ſelten geübten Organen auch nur nachzuſingen die alten, in ſchwerfälligen Syſtemen geſetzlich geordneten griechiſchen Weiſen. Daß dabei, in den allererſten Anfängen, jeder bewegte Chriſt für ſich wohl verſuchen mochte, die von den Apoſteln ihm vorgeſchriebenen oder überlieferten Gebete auf eine ſingende, kurz das Herz zugleich ſtärkendere muſikaliſche Weiſe vorzutragen, wie es eben Organ und ſonſtige Fähigkeit zuließen, und daß daher zu allererſt wohl zu ein und demſelben Texte viele und verſchiedene Melodien (wenn ich den Ausdruck hier ſchon gebrauchen darf) entſtanden, lag in der Natur der Sache; doch mußte, als die zerſtreut und einzeln lebenden Chriſten mit ihrer Vermehrung auch anfingen, ſich gewiſſermaßen mehr und mehr an einander zu ſchließen, zu centraliſiren und eigene Gemeinden, größere Geſammtkörper zu bilden, die gemeinſchaftlich und zu gleicher Zeit in einem eigens dazu beſtimmten Raume oder Hauſe ſich der Gottesverehrung, dem Gebete und der Erbauung hingaben, — als dieſes geſchah oder vielmehr geſchehen war, mußten, da das Zuſammenſingen ſo vieler und verſchiedener Melodien nur eine Störung des erbauten Gefühls hätte bezwecken können, eben ſo gewiß auch in den einzelnen Gemeinden bald die angenehmſten und wirkungsvollſten, vielleicht auch wohl die von den Vorſtehern und Aelteſten, Angeſehenſten der Gemeinde erfundenen Melodien die Oberhand dergeſtalt gewinnen, daß ſie als Normalgeſang für die gemeinſchaftlichen Gebete oder dergleichen gewählt, und nun von den übrigen Mitgliedern durch Vor- und Nachſingen nach und nach gelernt wurden. Freilich konnte es dabei vorkommen und mag es wohl der Fall geweſen ſeyn, daß jede einzelne Gemeinde nun, obſchon ihre religiöſen Schriften, Gebete und dergleichen, unter einander alle gleich waren, doch hinſichtlich der Geſangformen eine gewiſſe Eigenthümlichkeit bewahrte, daß jede größere Gemeinde auch ihre eigenen Normalmelodien ꝛc. hatte; allein wo eine neue Gemeinde ſich bildete, ward ſie in der Regel doch auch wohl von einem oder mehreren Mitgliedern einer älteren Gemeinde gegründet, und was liegt näher, als anzunehmen, daß dieſe Gründer ihren neuen Gemeinden auch die in ihrer

Digitized by Google

ältern Gemeinde üblichen Gesangweisen mittheilten, lehrten und einführten? — So kam es denn, daß nach und nach sich wirklich doch — kleine unwesentliche Abweichungen nicht in Anschlag gebracht — im Ganzen eine gewisse Gleichheit in den Singweisen der verschiedenen und oft weit verbreiteten christlichen Gemeinden herausstellte, die nur durch den Normalzustand der allerersten Gemeinden wie durch verschiedene nationale Gattungsformen unterbrochen wurde, und mit der Zeit um so leichter einige Verminderung erleiden konnte, als die Fortpflanzung der angenommenen und mit der Zeit gar wohl gesetzlich eingeführten Melodien oder Singweisen von Geschlecht auf Geschlecht nur mittelst Tradition, durch mündliche Ueberlieferung möglich war.

§. 8.

Fortsetzung.

Hieraus erklärt sich nun von selbst auch, wie es durchaus vergebliche Mühe wäre, über die eigentlich tonische oder formell musikalische Beschaffenheit jener Singweisen der ersten Christen irgend eine Untersuchung anzustellen, da für ihre Aufbewahrung und Erhaltung schlechterdings noch kein bleibender Stoff vorlag. So viel ist gewiß und haben uns die alten Geschichtsschreiber auch hinlänglich bezeugt, daß, wie bei den Juden und Heiden vor Christus die Musik hauptsächlich nur im Dienste der Religion und des Gottes- oder Heiligendienstes stand, und wie vornehmlich auch bei den ältern Griechen in diesem Kreise sich am längsten die letzten Ueberbleibsel ihrer Tonkunst noch erhalten hatten, solches in übertragener Weise auch bei den ersten Christen der Fall war: die Musik (was für jene Zeit ziemlich identisch ist mit Gesang) sollte diesen gleichsam nur die leichteren Schwingen leihen, auf welchen sie ihre Gebete und andere fromme Glaubensäußerungen desto unaufhaltsamer zum Himmel senden möchten, und, zu solchem heiligen Dienste erkoren, wäre es ihnen als eine Entweihung des Heiligsten zugleich erschienen, hätte man auch in der profanen Welt sich mit anderen als vornehmlich religiösen Gefühlen, gleichsam frommem Vergnügen jener Kunst bedienen wollen. Und dann läßt sich aus ihrer Wesenheit als reiner Naturgesang sowohl, wie aus dem Umstande, daß die Worte, welche eigentlich gesungen wurden, noch nicht etwa durch irgend eine rhythmische Anordnung sich auszeichneten, sondern, solchen metrischen Schwunges gänzlich entbehrend, die reinste und steifste Prosa waren, der erst durch die Musik eben auch die äußere, extensive Schönheit und Kraft gegeben werden sollte, dreist abnehmen, daß jene Sangweisen der ersten Christen blos in einer Art Recitativ bestanden, rein recitativischer Form waren, ein weniger sprechen als singen, doch anderseits auch wohl ein mehr sprechen als singen. Man miß-

Digitized by Google

verstehe mich hier nicht; es soll auch kein Widerspruch in den Worten liegen. Ich meine damit, daß die Singart der ersten Christen, wie es die Tertesprosa auch und die Heiligkeit der Kirche, welche allein im Besitz der Musik war, geboten zu haben scheint, wohl als eine höhere und melodischere Musik angesehen werden konnte, denn in der tönenden Sprache des Menschen solche von selbst schon liegt, doch aber bei Weitem auch wohl noch nicht das war, was wir jetzt unter Gesang, ja selbst nur unter recitativischem Gesang verstehen: es war jene Singweise mehr als wahrscheinlich eine unserm Recitativ ähnliche, wenn wir unter diesem Nichts begreifen als überhaupt ein, blos von dem, durch den Sinn der Rede und den Wortausdruck gebotenen, Wortaccent und einigem blos melodischem Tonwechsel begleitetes singendes Sprechen, aber wich doch auch wohl noch bedeutend ab von unserm Recitativ, wenn wir mit dem Begriff dieses auch schon die Bedeutung eines wirklich kunstmäßigen musikalisch declamatorischen Vortrags verbinden.

Wie übrigens der neue Gesang der Christen in speciell tonischer Hinsicht auch beschaffen gewesen seyn mag, da — wie ich vorhin schon anführte — alles bis dahin darüber von mir Dargebrachte, so viel Grund zu seiner unbedingten Annahme auch vorliegen mag, doch (bei dem gänzlichen Mangel alles eigentlich historischen Nachweises), genau genommen, nur auf bloße Vermuthungen sich stützt, immerhin bleibt es sehr begreiflich, daß, bei der Abwesenheit irgend welcher nur einigermaßen festen Regel oder irgend welcher nur einigermaßen aushelfenden Mittel zur dauernden Aufbewahrung desselben, auch die so sehr erwünschte Gleichmäßigkeit und Uebereinstimmung in den Weisen in dem Maaße stets und stets wieder abnehmen mußte oder gar nicht erlangt werden konnte, als die Gemeinden sowohl an Zahl wie an Verbreitung über entfernt von einander lebende Nationen nach und nach immer mehr zunahmen, und es ist in der That zu bewundern selbst, wie eine Kunst, als der Gesang und die Musik überhaupt, die auch in der kärglichsten Ausbildung überall so unendlich tief in das menschliche Leben eingreift, in einem solch' armseligen Zustande bleiben und verweilen konnte bis erwiesener Maaßen in das vierte Jahrhundert unserer Zeitrechnung hinein.

§. 9.

Erste Grundlage eines geordneten Tonsystems.

In diesem vierten Jahrhunderte erst, als schon Tempel, Sprengel und Oberhirten unter den Christen entstanden waren, und als bereits auch mehr Männer von wissenschaftlicher Bildung das Christenthum angenommen hatten, versuchten es einige fromme und gelehrte Bischöfe, sowohl

Digitized by Google

im Orient als im Occident, welchen die Wichtigkeit der Muſik und ihr weſentlicher Einfluß auch auf die religiöſe Bildung und Erweckung eingeleuchtet hatte, den Geſang nach gewiſſen feſtſtehenden Principien zu ordnen und auf beſtimmte Modulationen als gleichſam eine bindende Regel zu beſchränken. Man kann denken, welche ungeheuere Arbeit dieſelben ſich damit aufladeten: was chaotiſch vor ihnen lag und in gleicher Weſenheit ſich ſchon über einen bedeutenden Theil des Erdkreiſes verbreitet hatte, ſollte auf einmal gleichſam ſyſtematiſch geordnet, an Regel und Richtſchnur gebunden, in harmoniſche Uebereinſtimmung gebracht werden! — Aber man begreift auch den wichtigen Schritt, welcher augenblicklich damit für die Cultur der Muſik überhaupt geſchehen mußte, denn als das erſte Mittel, bei dem großen Werke vielleicht zu einem Ziele zu gelangen, konnte zunächſt nur erkannt werden die Bildung einer beſtimmten, die Wahrnehmungen des Ohrs ſowohl als die phyſiſche Natur des Klanges vollkommen befriedigenden Tonleiter. Sollte Ordnung und ein gewiſſes Syſtem in die Muſik kommen, ſo mußte Alles, was man bisher in dieſer Beziehung auf dem empiriſchen Wege des Gehörs gefunden hatte, das aber nicht immer gleich ausgebildet und ſicher ſeyn konnte, zuvörderſt an gewiſſe, mit Hülfe der Mathematik zu ermittelnde und vom innern wie äußern Gefühl leicht zu faſſende wirkliche Klanggrößen gebunden werden. Weil die Natur es ſo gebietet und von Seiten unſeres Gefühls wie unſeres Gehörs niemals Etwas geſtaltet oder aufgenommen wird, was mit der Natur überhaupt, der ſie ja ſo ganz angehören und unterworfen ſind, in irgend einem ſtrengen Widerſpruche ſtehen könnte, ſo mochte man durch Uebung und in der Länge der Zeit auf jenem Wege wohl ſchon zu der Ueberzeugung gekommen ſeyn, daß die melodiſchen Abſtufungen, welche auch der reine Naturgeſang nimmt, nicht immer dieſelben bleiben, der eine Ton bald um mehr, der andere bald um weniger in ſeinen Fortſchritten ſteigen oder fallen will, je nachdem er dieſe oder jene Höhenbaſis eigentlich angenommen hat: kurz man hatte den nachgehends ſo beſtimmten Unterſchied von halben und ganzen Tonabſtufungen in ſchrittweiſen Melodienfolgen wohl ſchon längſt gefühlt und gehört, aber wo dieſer Unterſchied nun in einer allgemeinen Normaltonleiter auch mathematiſch und ſinnlich dargeſtellt werden könnte, das war die erſte weſentliche Schwierigkeit, welche ſich bei der Bildung und Feſtſtellung einer ſolchen Leiter darbieten mußte, und welche zu überwinden ſich in ganz natürlicher Folge nun das unabweisliche Bedürfniß eines förmlichen Syſtems aufdrängte. Woher aber ſolches nehmen? ja wo nur den Weg erſt finden, der auf die zweckmäßige Anordnung eines ſolchen hätte hinleiten können? — Nicht daß es ſich blos um Etwas handelte, welches ſich aus der Natur und Weſenheit des Tones an und für ſich ſchon zu ergeben vermag; ſolches hätten die fleißigen und ernſtlich in der Sache

Digitized by Google

thätigen Männer wohl ſchon zu finden gewußt; ſondern es handelte ſich mehr um ein Etwas, das gewiſſermaßen in die Muſik hineingetragen ſeyn will, um dann dieſe darauf zu einem kräftigen Baume emporwachſen zu laſſen; und dazu den Stoff in dem bisherigen Triebe der Muſik zu finden, hatte dieſe noch viel zu wenig an ſubſtanziellem Inhalte, an praktiſcher Selbſtſtändigkeit gewonnen. Durch die Noth gezwungen alſo, ſollte irgend ein ergiebiger Erfolg das Unternehmen krönen, mußte man jetzt ſeine Zuflucht zu den Griechen wieder nehmen, von denen wenigſtens die Namen einiger muſikaliſcher Schriftſteller noch bekannt waren, in deren Nachlaſſe man nun dadurch ſich Raths zu erholen ſuchte, daß man darin nach irgend einer Beſchreibung des bei ihnen vielleicht üblich geweſenen Tonſyſtems forſchte, welche dann auch bald gefunden wurde, und welche wenigſtens eine Vorſtellung von einem ſolchen ſyſtematiſchen Verhältniſſe in den mannigfaltigen Toncombinationen geben mußte, die dann in ihrer Pflege und Lebendigkeit auch nicht ohne fruchtbaren Einfluß auf Gedanken und Bilder von einem neuen ſolchen Syſteme bleiben konnte. Freilich wird man ſich Anfangs ſehr verwundert haben, als man auf ſolche Weiſe dort, bei den griechiſchen Autoren, nicht etwa blos ein einfaches Leiter- oder ähnliches Syſtem, ſondern ſchon eine weit verzweigte, höchſt ſcharfſinnig ausgebildete, verwickelte, immenſe Theorie vorfand, von welcher der bei Weitem größte Theil für den vorliegenden Zweck gar nicht benutzt werden konnte; man wird gewaltig erſtaunt geweſen ſeyn, wie man da geleſen hat von chromatiſchen und enharmoniſchen Klanggeſchlechten, von Fortſchreitungen, welche das geübteſte Stimmorgan nicht hervorzubringen oder zu beobachten vermochte, von den 1620 Tonzeichen, den fünfzehn verſchiedenen Tonarten, und dergl. verwickelten Dingen mehr; aber verſtand man von dem Allen auch ſo viel als gar Nichts, oder konnte man — im Fall daß man es auch verſtand — doch ſo viel als gar Nichts davon auf die neue Muſik, die ein reines Naturerzeugniß noch erſchien, ſchon anwenden; mußte man, um das Nöthigſte nur erſt zu gewinnen, die Semiographie (Tonſchreibkunſt) auch ganz unbeachtet laſſen, von den Tonarten gar keine Notiz nehmen, die Canonik als ein wahres muſikaliſches Unding erkennen, ja die Rhythmik und Melodik, die auf den nunmehr zu ſingenden proſaiſchen Text gar nicht paſſen wollte, wohl gar als eine altheidniſche Lächerlichkeit oder griechiſch dünkelhafte Kunſtſpitzfindigkeit befinden, ſo — und das war die Hauptſache — fand man doch auch das vor, wornach man vornehmlichſt ſuchte, und was man vor allen Dingen bedurfte, nämlich eine ziemlich gut geregelte Tonleiter des diatoniſchen Klanggeſchlechts, welche von einem nur etwas bildungsfähigen Stimmorgane recht wohl und ohne beſondere Schwierigkeit ausgeübt, und eben ſo gut auch von einem nur etwas mit muſikaliſchem

Digitized by Google

Sinne begabten Menſchen leicht begriffen werden konnte; fand ferner dort eine, wenn auch nur mehr conventionelle als durch die Natur begründete, Abtheilung der diatoniſchen Leiter in Tetrachorde, welche, in ihrer Fortſetzung über einander geſtellt, die geſuchte Tonleiter, und zwar eine Tonleiter von zwei Octaven bildeten, in welcher jede Tonſtufe ihren zwar zeilenlangen, daher äußerſt beſchwerlichen, doch beſtimmt bezeichneten und bezeichnenden Namen hatte; ja fand endlich ſogar auch beſtimmte Tonreihen, welche bald als ſogenannte Tonarten oder **Modi**, bald als Octavengattungen (**species diapason**) einer Tonart unterſchieden werden konnten, und wenigſtens ein klares Licht über die Möglichkeit eines vollſtändigen und volle Freiheit geſtattenden Tonſyſtems verbreiteten.

§. 10.

Fortſetzung.

Waren nun in der That auch dieſe theoretiſchen oder muſikaliſch wiſſenſchaftlichen Erfunde für das eigentliche und zunächſt vorliegende Bedürfniß ſchon oder noch zu viel, und hätte die praktiſche Anwendung derſelben in unveränderter Geſtalt auf die neue chriſtliche Muſik dieſe augenblicklich mit einer Maſſe kleiner theoretiſcher Spitzfindigkeiten anhäufen müſſen, die dem rein natürlichen Gange, welchen dieſelbe eingeſchlagen und welchen zu möglichſter Förderung ſie auch fernerhin fortſetzen mußte, unverhinderlich aufhaltend in den Weg getreten wären, ſo war durch ſie doch wenigſtens Etwas da, eine Quelle, aus welcher man den Stoff zur erſten nothwendigen Regelung des in freier Natur und ohne bildende Pflege bereits ſtark aufgewachſenen Geſanges ſchöpfen, wie eine Art kunſtwiſſenſchaftlicher Anleitung zur zweckmäßigſten Verwendung dieſes Stoffes erſehen konnte, und der Erſte, von welchem wir mit Beſtimmtheit wiſſen, daß er ſich dieſes eben ſo großen als wichtigen Geſchäfts unterzog, war der Biſchof Ambroſius zu Mailand.

Dieſer fromme Mann, der im J. 333 zu Trier oder Arles geboren wurde, zu Rom ſtudirte, ſich dort zunächſt als Redner und Philoſoph auszeichnete, 369 Statthalter über mehrere Provinzen, und 374 einſtimmig, aber ſo ſehr gegen ſeinen Willen zum Biſchof in Mailand erwählt ward, daß er anfänglich, um die Leute von der Wahl abzuhalten, ſogar mehrere Grauſamkeiten beging, nachgehends aber, als ſich der Kaiſer wie das von ſeiner Rechtlichkeit überzeugte Volk nicht dadurch täuſchen ließ, mit ganzer Seele auch ſich der Förderung des Chriſtenthums annahm und in dieſer Beziehung unendlich viele, unvergeßliche Verdienſte erwarb, die ganze chriſtliche Moral ordnete, dem Volke die allgemeine Theilnahme an dem Kirchengeſange lehrte, zu dem Zwecke viele geiſtliche Hymnen und Lieder

Digitized by Google

dichtete und erfand, die bekannten Antiphonen einführte, von dem auch das Te Deum laudamus heute noch den Beinamen Ambrosianischer Lobgesang führt, obschon von mehreren Seiten her die Aechtheit dieses Hymnus als sein Produkt bestritten wird, aber von dessen schönen Liedern wenigstens das von Luther später übersetzte „Nun kommt der Heiden Heiland" noch auf uns gekommen ist, der überhaupt den ganzen christlichen Gottesdienst zuerst in eine gewisse Ordnung und Regel brachte, und endlich — seiner eigenen Vorhersage zu Folge — zu Ostern 397 starb und in der Domkirche zu Mailand begraben liegt, — — dieser würdige Mann und Bischof, gewöhnlich nur der Heil. Ambrosius genannt, war der Erste (wenigstens in der abendländischen Kirche und somit auch wohl überhaupt, da über die orientalisch-christliche Kirche aus einer frühern Zeit in der Beziehung alle verlässigen Nachrichten fehlen), welcher neben seinen vielen andern Verdiensten und Unternehmungen auch einen eigentlichen Typus des Kirchengesanges einführte. Er wählte dazu aus jenem mühsam zusammengerafften Vorrathe altgriechischer Theoreme vier Tonreihen aus, die er, mit Beseitigung der, auch ohnehin unpassenden, altheidnischen Namen (dorisch, phrygisch, lydisch, äolisch, jonisch und dergl. mehr), den ersten, zweiten, dritten und vierten Ton nannte, und die sich lediglich durch die Stelle, wo sich die in jeder diatonischen Leiter vorkommenden beiden Halbtöne befanden, von einander unterschieden. Allen Nachrichten nach, welche darüber noch auf unsere Zeiten gekommen sind, sollen diese nunmehr sogenannten vier Töne folgende Tonleitern gewesen seyn:

Erster Ton: d e f g a h c d.

Zweiter Ton: e f g a h c d e.

Dritter Ton: f g a h c d e f.

Vierter Ton: g a h c d e f g.

In der ersten Leiter lagen also die Halbtöne zwischen der zweiten und dritten und zwischen der sechsten und siebenten diatonischen Leiterstufe; in der zweiten Leiter zwischen der ersten und zweiten und zwischen der fünften und sechsten Stufe; in der dritten Leiter zwischen der vierten und fünften und zwischen der siebenten und achten Stufe, und die vierte Leiter hatte solche zwischen der dritten und vierten und sechsten und siebenten ihrer sonst diatonischen Tonstufen.

Der mit dem altgriechischen Tonsysteme und dessen Tonarten, ja auch nur der mit den sogenannten alten Kirchentönen bekannte Leser freilich erkennt in diesen vier Tonreihen keine andere als die alte dorische, phrygische, lydische und mixolydische Tonart, und wird somit uns vielleicht eines Widerspruchs beschuldigen und der bisherigen Ausführung ungeachtet zu

Digitized by Google

der Behauptung wieder zurückkehren, daß die neuere moderne Musik gleichwohl aus der alten griechischen entstanden und so gewissermaßen nur als eine cultivirtere Fortsetzung derselben anzusehen sei; allein mögen diese Tonreihen den wirklich altgriechischen Tonarten auch noch so ähnlich sehen, ja mögen dieselben auch — wie es in der That geschehen — aus dem Systeme der altgriechischen Musik förmlich erborgt worden seyn, immer sind sie nur das, ohne welches keine geordnete Musik bestehen kann und konnte, eine bloße naturgemäße Tonreihe, die noch keineswegs irgend einen lebenden Hauch der Musikkunst selbst athmet, und die noch keineswegs zu beweisen im Stande ist, daß damit auch jener innerste Lebenspuls der altgriechischen oder griechisch-römischen Musik in die Gesänge der ersten Christen übergegangen sei; solcher innerster Lebenspuls war damals erwiesener Maaßen schon längst erstorben und konnte sich niemals mehr und wieder an dem anders schlagenden Herzen der Christen erwärmen.

Mit diesen, von dem H. Ambrosius erfundenen oder erborgten und bald eingeführten vier Tonleitern oder sogenannten Tönen hatte man nun schon einen diatonisch oder systematisch bestimmt abgemessenen Umfang von fast anderthalb Octaven erreicht, und es konnten damit nicht allein alle bisher lediglich auf dem Wege der Natur erfundenen und gebildeten Gesangs-Melodien und um so leichter zwar an eine bestimmte musikalische Richtschnur gebunden werden, als durch den Uebergang aus einem Tone oder einer Tonleiter in die andere auch auf jeder Leiterstufe die durch den natürlichen Stimmfall vielleicht gebotene Folge von einem Halbtone möglich wurde, sondern es wurde dadurch auch die Erfindung neuer musikalisch regelmäßiger Melodien für die Zukunft um Vieles erleichtert.

§. 11.

Fortsetzung.

So war ein, für den damaligen Musikzustand in Wahrheit unermeßlicher, Fortschritt in Ausbildung der neu gestalteten Kunst bereits geschehen, und wie wichtig und werth auch die Bemühungen des H. Ambrosius von allen Christen jener Zeit, denen die Musik, d. h. der Gesang, als ein unentbehrlicher Theil des nun ebenfalls auch mehr geregelten Gottesdienstes erschien, erachtet wurden, geht nicht allein daraus hervor, daß derselbe bei Einführung seines Systems und des darnach geordneten Kirchengesangs überall in den von ihm speciell regierten Kirchensprengeln die bereitwilligste und lebhafteste Theilnahme fand, und daß sich darnach, mit der von ihm festgesetzten Gottesdienstordnung, jenes Singsystem auch über ziemlich alle christliche Kirchen des damit bereits allerorts und allerlandes versehenen

Digitized by Google

Abendlandes schnell verbreitete, sondern auch daraus, daß sich die von ihm getroffenen Anordnungen fast zwei ganze Jahrhunderte lang einer unantastbaren Autorität erfreuten. Was nach ihm während dieser Zeit von einigen einsichtsvollen und für die Sache gleich begeisterten Kirchenobern und andern dafür interessirten Personen auch geschehen mochte, es betraf hauptsächlich nur die weitere Verbreitung und mögliche Befestigung des damals allgemein sogenannten Ambrosianischen Kirchengesanges, zum Höchsten noch die Erleichterung des, durch die Theilnahme sämmtlicher Gemeindemitglieder an dem Gesange, auch immer fühlbarer werdenden Volksunterrichts in dem Systeme; und es hatten die würdigen und verdienten Männer damit auch vollauf zu thun, da, nachdem auf Alexanders großes Beispiel der friedlichen Duldung aller Christen in dem gesammten großen römischen Reiche die offenen Christenverfolgungen von Seiten der Heiden, wie nachgehends bald auch der Muhamedaner, gänzlich aufgehört hatten, jetzt unter den Christen selbst allerhand mehr oder weniger heftige Streitigkeiten ausbrachen, und die Uebereinstimmung in der Gottesdienstordnung, namentlich aber in dem so mächtig auf die Herzen einwirkenden Gesange, als eines der wesentlichsten und kräftigsten Mittel dauernder Vereinbarung angesehen werden mußte. Harmonie im Aeußern erhielt und bewirkte am sichersten auch Harmonie im Innern.

Doch wie es Sanct Gregor dem Großen, diesem ersten der Päbste seines Namens und seiner Kraft, unter Gottes Hülfe nach und nach gelang, die bis dahin immer mehr und mehr eingerissenen und mit mehr oder weniger Heftigkeit stets geführten Streitigkeiten unter den Bischöfen beizulegen, ja sogar den aufgelehnten Patriarchen zu Constantinopel wieder unter die Römisch-Päbstliche Oberherrschaft zu bringen, und über England wie die ganze Lombardei das hohe Ansehen des allerchristlichsten Stuhles zu verbreiten, so war mit dieser Einigung und Erweiterung der christlichen Kirche und Religion auch der Zeitpunkt wieder herangekommen, der Musik und namentlich ihrem bis dahin immer noch wesentlichsten Theile — dem Kirchengesange eine solche besondere Obsorge zuzuwenden, welche diese Kunst in Einklang zu bringen vermochte mit dem auch in den übrigen Theilen der menschlichen Cultur, Wissenschaft und des öffentlichen Lebens von den damaligen Christengemeinden schon gewonnenen höheren Aufschwunge.

§. 12.

Fortsetzung.

Gregor, aus dem reichen und wegen seiner stets bewahrten Auszeichnung in Dingen der Intelligenz auch sehr angesehenen Geschlechte der Gordianen zu Rom stammend, ward im J. 540 geboren, erwarb sich bei steter

Digitized by Google

Vorneigung zum geiſtlichen Stande glänzende mathematiſche, philologiſche und philoſophiſche Kenntniſſe, zeichnete ſich auch als Redner aus, ward in mehreren Aemtern ſeiner Thätigkeit und großen Pflichttreue wegen ausnehmend geſchätzt, als Geſandter nach Conſtantinopel geſchickt, und endlich im Jahre 590, nach Pelagius II Hinſterben, zum Pabſt erwählt, als welcher er im J. 604 ſtarb. Ungeachtet der ſehr kurzen Zeit von kaum 14 Jahren, in welcher er regierte, waren die Verdienſte, welche er ſich um Kirche, Schule und Staat erwarb, doch von ſo unendlichem Belang, daß mit Recht man ihm den Beinamen der Große nachgehends ertheilte. Freilich haben wir hier im Beſondern nur ſeine Leiſtungen im Fache der Muſik zu betrachten.

Das Hauptſächlichſte, was Gregor in dieſer Beziehung that, war, daß er die bereits vorhandenen Melodien und Singweiſen ſammelte, mit vielen neuen noch vermehrte, jene verbeſſerte, und alle zuſammen nun unter dem Namen Antiphonarius cento als eine Vorſchrift herausgab, von welcher in der geſammten chriſtlichen Kirche nicht abgewichen werden ſollte und durfte, woher denn — nebenbei bemerkt — auch der ſpätere Ausdruck Gregorianiſcher Kirchengeſang kommt, der nichts Anderes bedeutet, als jene von Gregor feſtgeſetzten Melodien und Weiſen im Kirchengeſange, die nachgehends auch fortwährend in der katholiſchen Kirche beibehalten wurden, indeß nicht — wie man gern zu glauben und zu behaupten geneigt iſt — ſo ganz unverändert, daß Alles, was jetzt noch unter jenem Namen in der katholiſchen Kirche beſteht, direct von Gregor herrührte. Uebrigens war der Wille der reinſten Aufbewahrung der Gregorianiſchen und von Gregor verbeſſerten älteren Kirchengeſangsweiſen ſo feſt, daß man jenes von Gregor ſelbſt (eigenhändig) geſchriebene Antiphonar, das zugleich die Ordnungsfolge der vorgeſchriebenen Geſänge, alſo überhaupt die von Gregor ebenfalls neu angeordneten liturgiſchen Einrichtungen enthielt, zu Rom in der St. Peterskirche vor dem Hochaltare an einer Kette befeſtigte und gewaltige Strafen darauf ſetzte, wenn Jemand wagen ſollte, etwas Anderes in dem Geſange zu bringen, als dieſes Buch enthielt, und daß auch in der öffentlichen Singſchule, welche Gregor zu Rom errichtete, genau nur in dieſen Singweiſen unterrichtet wurde.

Jene Verbeſſerungen nun aber, welche Pabſt Gregor mit den vorgefundenen ältern Kirchenmelodien vornahm, waren ſo weſentlich, daß ſie überhaupt auch manche nothwendige Verbeſſerungen in dem von Ambroſius gegründeten Tonſyſteme ſelbſt nothwendig machten.

Digitized by Google

§. 13.

Fortsetzung.

Zu dem Ende behielt Gregor die Ambrosianischen vier Kirchentöne zwar bei, allein er fügte denselben auch noch vier andere hinzu, die aus jenen, durch verhältnißmäßig vollkommen übereinstimmende Versetzung ihrer Tonreihe in die Unterquarte, ganz natürlich hervorgingen, und wobei also der Haupt- oder Grundton einer jeden jener vier Tonleitern jedesmal in die Mitte der Leiter, als der vierte Ton derselben, zu stehen kam. Um indessen sowohl den vier ursprünglichen, von Ambrosius herrührenden, Tonreihen oder sogenannten Kirchentönen, als den von Gregor auf solche Weise nun noch neu hinzugethanen vier auch äußerlich einen bezeichnenden Namen zu geben, nannte man jene die authentischen, diese die plagalischen, nämlich in einem nur etwas abgeleiteten Sinne, als in welchem man diese Ausdrücke auch wohl in anderer Beziehung gebraucht. Ich will die somit nun zu der Zahl acht herangewachsenen Kirchentöne, welche, als solche, noch heutzutage sogar in dem liturgischen Gesange der römisch-katholischen Kirche fortleben, und wornach dieser — wie gesagt — auch heut noch schlechtweg der Gregorianische Kirchengesang genannt wird, hersetzen, mit dem Bemerken, daß man einen weitern Unterricht über diese Kirchentöne unter andern Werken auch in meiner „Allgemeinen Musikwissenschaft" (Carlsruhe bei Groos) findet.

(1) Der erste authentische Ton war: D e f g a h c d.

(1) Der zweite plagalische mußte daher seyn: A h c D e f g a.

(2) Der dritte authentische E f g a h c d e.

(2) Der vierte plagalische H c d E f g a h.

(3) Der fünfte authentische F g a h c d e f.

(3) Der sechste plagalische C d e F g a h c.

(4) Der siebente authentische G a h c d e f g.

(4) Der achte plagalische D e f G a h c d.

Wie ich durch die parenthesis voran gesetzten Ziffern schon andeute, sollte man die Töne oder Tonreihen, und — in so fern dieselben durch gesetzliche Verhältnißmäßigkeit ihrer Stufen auch ein bestimmtes Geschlecht begründen — auch wohl Tonarten eigentlich als erste authentische und erste plagalische, zweite authentische und zweite plagalische ꝛc. aufzählen, allein das geschah damals, zu Gregors Zeiten, nicht, vielmehr zählte man die acht Töne, wie hier geschehen. Daß dieselben sich besonders nur durch die verschiedene Lage der Halbtöne unterscheiden, leuchtet ein, denn im Uebrigen haben sie alle Töne mit einander gemein. Doch findet ein

Digitized by Google

Unterschied zwischen ihnen auch noch in sofern Statt, als der Anfangston der authentischen Leiter zwar auch ihr eigentlicher Grundton, jener der plagalischen Leiter *nicht* aber auch der eigentliche Grundton derselben ist, sondern diese solchen in so fern mit jener theilt, als ihre Melodien jedesmal auch auf dem Grundtone der mit ihr verwandten authentischen Tonart schließen, denn die plagalische Tonleiter ist — wie oben bereits bemerkt — nichts Anderes als eine bloße verhältnißmäßige Versetzung der authentischen Leiter um eine Quarte tiefer, woher es denn auch kommt, daß eine authentische Leiter mit ihrer plagalischen stets aus einerley Gattung von Quarten und Quinten besteht, d. h. dergestalt nämlich, daß, wenn die erste die Quinte in dem unteren Theile und die Quarte in dem oberen Theile hatte, die zweite (plagalische) umgekehrt die Quarte in dem unteren und die Quinte in dem oberen Theile hielt. Unter Quarte und Quinte wird hier natürlich verstanden das Verhältniß von dem eigentlichen Grundtone bis zur eigentlichen Dominante der authentischen Leiter, welche letztere Anfangston der plagalischen Leiter wurde.

Wie es kam, daß später (seit *Glarean* im 16. Jahrhunderte) diese vier authentischen und vier plagalischen Kirchentöne wieder mit dem in jeder Hinsicht unpassenden und von *Gregor* auch im Entferntesten nicht gewollten Namen der dorischen, phrygischen, lydischen und mixolydischen Tonart belegt wurden, soll in der Folge bei einer andern Gelegenheit gezeigt werden; hier ist nur noch zu bemerken, daß mit den sonach gewonnenen acht neuen Kirchentönen, so viel Verwandtschaft und Tongleichheit auch unter ihnen, sowohl zusammengenommen als blos zwei und zwei (einen authentischen und einen plagalischen) mit einander verglichen, herrscht, doch, wegen der größern Verschiedenheit der Stellung der Halbtöne, der Kreis der Stimmmodulation schon einen bedeutend größeren Umfang erhalten mußte, und daß, ungeachtet des mehrentheils bei ihnen auffallenden Mangels eines Subsemitoniums, welches jetzt uns zur Anerkennung einer Tonreihe als Tonart so ganz und gar unentbehrlich scheint, gleichwohl dieselben auch schon Etwas von dem Charakter einer wirklichen Tonart, den Keim dazu, in sich tragen, indem nämlich in jeder dieser Gregorianischen Tonreihen nicht blos schon ein besonders vorherrschender, Alles basirender Hauptton deutlich hervortritt, sondern eben so bestimmt auch damit bereits die verwandten Tonstufen deutlich bezeichnet worden sind, in welche der Gesang in den Einschnitten übergehen konnte oder wohl gar auch übergehen mußte, und welche mit unsern Dominanten und Medianten vollkommen übereinstimmen. Als daher in der Folge und im Laufe der Zeiten der Gesang von mehreren gleichzeitigen Stimmen oder der sogenannte Contrapunkt in die Kirche aufgenommen (wovon wir später noch Bestimm-

Digitized by Google

teres erfahren werden), und auf die nach Gregors Kirchentönen erfundenen Weisen angewendet wurde, wodurch Sänger und Tonsetzer in die dringende Nothwendigkeit kamen, den Tonarten als solchen durch allgemeine Einführung der überleitenden Subsemitonien ihr volles Recht anzuthun, konnte es auch nicht fehlen, daß aus dem ersten und zweiten jener Töne unser heutiges D-Moll, aus dem dritten und vierten unser heutiges A-Moll, ja später auch wohl E-Moll, aus dem fünften und sechsten durch die bekannte Verminderung des h in b unser heutiges F-Dur, und aus dem siebenten und achten Tone unser heutiges G-Dur; dann ferner, mit der bereits sehr früh schon angewendeten Transposition der Kirchentöne in deren Quarte oder Quinte, unser heutiges C-Dur, G-Moll, A-Moll; ja endlich sogar, durch Fingirung anderer Haupttöne, d. h. durch Darstellung einer Tonreihe von irgend welchem beliebigen Tone in der Oktave als Grundton angefangen, wozu Gregors Verfahren ebenfalls die nächste Anleitung gab, alle unsere heutigen zwölf Dur- und zwölf Molltonarten hervorgehen mußten.

§. 14.

Fortsetzung.

Wie nun aber Sanct Gregor mit diesen seinen acht sogenannten Kirchentönen demnach etwas ganz Anderes aufgestellt hatte, als jene wunderlichen und mit vielfacher tonischer Spitzfindigkeit überladenen altgriechischen Tonarten waren, nämlich eigentlich blos eben so viele (acht) Oktavengattungen einer einzigen diatonischen Tonart, oder — deutlicher und bestimmter mich ausgedrückt — eben so viele Umgestaltungen ein und derselben diatonischen Tonleiter durch Beginn derselben von irgend einem ihrer eigenen Töne, was die Lage der Halbtöne veränderte; und wie die nach diesen acht Tonreihen gebildeten verschiedenen Sangesweisen in ihrer Urgestalt einen so ächt und eigenthümlich christlich-kirchlichen Charakter an sich trugen, daß, was Andere auch schon dagegen zu sagen versucht haben, nicht im Entferntesten mehr daran gedacht werden konnte, irgend eine von ihnen trage auch nur die mindeste Spur altgriechischer Tonverhältnisse und dergl. noch in sich, — so mußte er, Gregor, nothwendig auch noch weiter gehen in seinen Verbesserungen, und sofort überhaupt jenes durchaus grundlose System der Tetrachorde, welches man zur bestimmten Abgränzung der Tonreihen aus altgriechischer Musik herüber zu holen schon bemüht gewesen war, aufgeben, und dagegen das von der Natur gebotene der Octaven der Musik im Ganzen zum Grunde legen, welches Unternehmen dann auf nächstem Wege auch führen mußte zu der Auffindung einer möglichst eben so nah von der Natur gebotenen und daher einfacheren Benennung der

Digitized by Google

sieben Töne der Octave, die sich endlich ganz glücklich auch realisirte in der Wahl der sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets, und zwar so, daß die Töne der ersten Octave mit großen (Versal-) und die der zweiten mit kleinen Buchstaben benannt oder bezeichnet wurden:

A B C D E F G a b c d e f g
erste, zweite 8.

Früher, und namentlich von den alten Griechen, waren zu dem Zwecke gar große und zudem sehr schwerfällige Wortbezeichnungen gebraucht worden, wie z. B. von den Griechen für die Töne A H e d e f g die Namen **Proslambanomenos**, **Hypate Hypaton**, **Parypate Hypaton**, **Lichanos hypaton** oder **Hypaton Diatonos**, **Hypate meson**, **Parypate meson**, **Lichanos meson** oder **Meson Diatonos**, und von den alten Lateinern für dieselben Töne die Worte: **Adsumpta s. adquisita**, **Principalis principalium**, **Subprincipalis principalium**, **Principalium extenta**, **Principalis mediarum**, **Subprincipalis mediarum**, **Mediarum extenta**. **Boethius**, der römische Consul, welcher am 23. October 525 (nach Andern 524 und noch nach A. 526) hingerichtet wurde, und neben mehreren anderen philosophischen, astronomischen, rhetorischen ꝛc. Schriften, aber als lateinischer Commentator der mittlerweile längst verloren gegangenen altgriechischen musikalischen Theoretiker, auch ein Buch **de Musica** verfaßte, das nachmals zum öftern gedruckt und ausgegeben wurde, — dieser immerhin verdiente Mann hatte zwar schon das äußerst Lästige, Schwerfällige und nicht selten Verwirrende solcher colossaler Namen für einen so einfachen, in seiner Erscheinung winzigen Ton eingesehen und gefühlt, und wollte zur Verminderung desselben, also zu einer größern Vereinfachung, auch darin beitragen; allein was schlug er vor, und wie weit ging sein Einfluß in der ganzen Angelegenheit? — Er brachte 17 oder 18 verschieden gestaltete Buchstaben, welche ebenfalls noch bei Weitem nicht so viel Bequemes an sich hatten, daß sie einer allgemeinen Einführung hätten werth gehalten werden können, sondern nur dazu dienten, beim Schreiben jenes seines Werks dem Erfinder selbst die Aufzeichnung der Tonnamen etwas leichter und zeitsparender zu machen, wie dann auch dessen Lunge wenigstens in Etwas zu schonen, da er jenes Werk, das in hohem Ansehen stand, behufs des Unterrichts vielleicht laut vorzulesen hatte. **Gregors** jene sieben Buchstaben und deren Namen aber verschafften sich augenblicklich, und nicht etwa durch ihres Erfinders geltendes Machtgebot blos, sondern auch um ihrer wirklich außerordentlich erleichternden und naturgemäßen Einfachheit willen, allgemeine Aufnahme, und fortan hießen die Töne, in denen der eingeführte Kirchengesang sich bewegte, und die nicht mehr als blos 2 Octaven erst betrugen, wie oben bezeichnet und, vom tiefsten

Digitized by Google

Tone an gerechnet, A B C D E F etc., und wurden auch äußerlich, wenn sie schriftlich genannt werden sollten, so bezeichnet. *)

§. 15.

Von der Tonschrift der ältesten Christen.

Uebrigens muß man, wenn gleich es schon oft geschehen, nun nicht etwa glauben, daß Gregor mit dieser neuen Benennung und Bezeichnung der Töne auch eine völlig neue Tonschrift habe einführen wollen, und daß er wirklich zu einer solchen dieselben sieben Buchstaben benutzt habe. Das älteste, bis jetzt irgend woher beigebrachte und wo vorgefundene Denkmal notirten lateinischen Kirchengesanges ist das, zudem dem Gregorianischen Mustereremplare vor dem Altare S. Peters (s. oben §. 12) zu Rom vollkommen treu nachgebildete, auf der Bibliothek zu St. Gallen aufbewahrte Antiphonar, welches einer der vom Papst Hadrian I. an Kaiser Karl den Großen gesandten römischen Sänger um das Jahr 780 dahin gebracht haben soll oder (besser) wirklich auch gebracht hat, da es an historischen Beweisen hiefür nicht fehlt, und dieses Antiphonar, diese treue Abschrift alles dessen, was Gregor der Große in und über Musik selbst niedergeschrieben, enthält keine Notation mit jenen oder ähnlichen Buchstaben, sondern ist durchgängig noch mit den vordem schon längst im Gebrauch gewesenen Neumen versehen. Auch ist noch nirgends irgend ein anderer mit Buchstaben notirter Codex der römischen Liturgie aufgefunden worden, und spricht zudem kein bis aus der Zeit vor dem 14. Jahrhunderte alter Schriftsteller, wie mehr oder weniger umständlich er sich auch mit Musik beschäftigt, von jenen Buchstaben als solchen, die zugleich zur wirklichen Tonkunst angewendet worden seyen, was zuerst Hofrath Kiesewetter in Wien, sowohl durch mehrere dem Gegenstand eigens gewidmete Abhandlungen als nachgehends auch in seinem Abrisse der Geschichte unsrer Musik, auf die bestimmteste und überzeugendste Weise dargethan hat.

Jene sogenannten Neumen oder *notae romanae*, wie die Annalisten sie lieber hießen, da besonders nur die Römer oder Abendländer sich ihrer zur Aufzeichnung der Töne bedienten, waren kleine Punkte, Häckchen, Strichelchen, Schnörkel ꝛc. in verschiedenen Richtungen, Gestalten und Farben, welche, über den Text gesetzt, dem Sänger durch ihre Stellung die

*) Wenn man gewöhnlich erzählen hört, die dritte Octave habe S. Gregor mit verdoppelten kleinen Buchstaben darzustellen gesucht, also mit aa bb cc etc., so ist dies ein Irrthum. Eine Erweiterung nach oben erhielt das Tonsystem, wie hier später auch insbesondere dargethan werden wird, erst durch Guido von Arezzo, der dann völlig analog auch jener Bezeichnungs- und Schreibweise sich dafür bediente.

Digitized by Google

Tonhöhe, und durch ihre Gestalt auch die Inflexion, das Steigen oder Fallen der Stimme, versinnlichen sollten. *) Es läßt sich nicht läugnen, daß diese Schrift auf einer vortrefflichen Grundidee beruhete, und für das damalige Bedürfniß auch wohl ausreichte, allein nichts destoweniger hatte sie den wesentlichen Mangel, daß dem Schreiber kaum möglich war, eine solch' feste Ordnung und Genauigkeit darin zu treffen, daß dem Leser (Sänger) gar kein Raum mehr geblieben wäre, hie und da sich vielleicht um mehrere Stufen sogar zu irren. Dem Mangel suchte man später zwar, im 9. oder 10. Jahrhunderte, wenigstens in Etwas abzuhelfen, indem man eine Linie queer über die Zeile des Textes zog, und die Neumen nun in, unter und über dieselbe setzte, wodurch allerdings mehr Ordnung erzielt werden konnte, ja noch später sogar zweier Linien sich bediente, einer rothen und einer gelben, welche zugleich als F- und C-Schlüssel in soferne gewissermaßen angesehen werden konnten, als das Zeichen auf der untern Linie den Ton f und das auf der obern Linie den Ton c anzeigte, und man zwischen diesen beiden Linien nun in gehöriger Uebereinanderstellung die zwischen f und c enthaltenen Töne (g a b) mit ihren Zeichen anbrachte, in welchem Zustande auch Guido von Arezzo die Neumenschrift noch vorfand, der solche, wie gehörigen Orts pünktlichst erzählt werden wird, wesentlich verbesserte; indessen war von allen diesen Verbesserungen und scheinbaren Erweiterungen zu Gregors Zeiten, wie lange nach ihm, durch den ganzen Raum unsrer diesseitigen Periode, noch Nichts vorhanden, und es bleibt somit immer eine erwiesene Thatsache, daß, eine so unendlich hohe Bedeutung alle seine Bestrebungen in der Musik hatten, solche gleichwohl auf die eigentliche Tonschrift wenig oder gar keinen Einfluß äußerten. Gregor beschränkte in dieser Beziehung seine Thätigkeit blos auf eine Art von Sanktion des bereits Vorgefundenen, und da Alles, was er für Kirche und Musik zurückgelassen, gewissermaßen mit dem Scheine einer heiligen Unverletzbarkeit umgeben, oder in solchem doch selbst von den Gebildetsten unter dem Volke aus lauter religiöser Ehrfurcht angesehen wurde, und da der Zwang, welcher auf allen seinen übrigen kirchlichen Einrichtungen wie eine jede profane Betastung streng strafende Ruthe lastete, auch was sonst von ihm herrührte oder doch von ihm gebilligt war, in gläubiger Nothwendigkeit mit in seinen Kreis zog, so begreifen wir leicht, wie es so lange dauern konnte, ehe man es wagte oder für nöthig fand, Hand an die Wegräumung einer solchen Dürftigkeit und Kümmerlichkeit zu legen,

*) Wer eine Probe von dieser Notenschrift einzusehen wünscht, nehme Martini's Storia della Musica oder auch Kiesewetters Geschichte der europäisch-abendländischen Musik zur Hand, wo sich dieselbe zuerst in ältere Choral-Noten entziffert vorfindet.

Digitized by Google

die augenſcheinlich an geſchilderter Tonſchrift mit Neumen haftete. Von wem dieſelbe urſprünglich herrührte, iſt nicht mehr bekannt und läßt ſich — ſcheint es — auch gar nicht mehr ermitteln. Jedenfalls liegt die Zeit der Erfindung in dem Jahrhunderte zwiſchen Ambroſius und Gregor, denn zur Zeit des heiligen Ambroſius pflanzten ſich alle Sangweiſen wie überhaupt alle die wenigen Theoreme, die damals in der Muſik ſchon auftauchen mochten, gleich früher, blos noch durch Tradition fort, und daß Gregor nicht etwa der erſte Erfinder dieſer Art von Tonſchrift war, ſo gern man ihn dazu auch ſchon hat machen wollen, vielmehr dieſelbe, wie manches Andre, bereits — wenn auch vielleicht noch wenig geordnet vorfand, iſt eine hiſtoriſch erwieſene Thatſache und oben auch ſchon zu wiederholten Malen ausdrücklich geſagt worden. Mag es ſeyn und ich möchte es faſt als eine große Wahrſcheinlichkeit annehmen, daß die hebräiſchen Tonzeichen und Accente, wie man ſie damals namentlich aus den viel geleſenen und geſungenen Pſalmen her noch kannte, die erſte Veranlaſſung zur Geſtaltung jener Neumenſchrift gaben, denn die Aehnlichkeit zwiſchen den verſchiedenen Zeichen dieſer und jenen hebräiſchen Accenten ꝛc. iſt außerordentlich groß, wenn auch wohl mehr in der Form nur als in der Bedeutung. Konnte doch leicht einmal ein gebildeter Judenchriſt auf den Gedanken kommen, auch für ſeine jetzigen religiöſen Melodien verläſſige Schriftzeichen zu erfinden, und was lag dann ihm näher als die Erinnerung an jene Zeichen, nach welchen er ſo oft früher in der Synagoge geſungen? — Stehen doch in ihrer älteſten Gattung die Neumen auch faſt eben ſo über den einzelnen Textſylben, als die Hebräer ihre Accente und Tonzeichen über und unter den Conſonanten neben den Vocalen zuzufügen pflegten, und bedeutete — was hier ebenfalls nicht überſehen werden darf — das Wort Neuma damals, außer daß es der Name des Tonzeichens an und für ſich war, auch nebenbei gerade noch das, wofür die meiſten Tonzeichen und Accente der alten Hebräer in ihren Singterten hauptſächlich nur galten, nämlich eine Art Melisma oder melodiſche Phraſe am Schluſſe eines Verſes oder einer Textzeile, die blos auf einem Vocal, alſo nicht mit Sylbenausſpruch, ausgeführt wurde, und woher Guido dann ſpäter das Wort in abgeleitetem Sinne auch wohl für geſchriebenen Geſang überhaupt gebrauchte. Der Umſtand, daß die Neumenſchrift blos im Abendlande und vornehmlich unter den Lateinern in Gebrauch war, thut dem Werthe meiner Vermuthung nicht den mindeſten Abbruch, denn auch über den Occident hatten ſich ſchon vor Chriſti Erſcheinen auf dieſer Welt viele Juden durch Handels- und andere Verbindungen verbreitet, und aus der Apoſtelgeſchichte wiſſen wir mit vollkommenſter Beſtimmtheit, daß bereits in den allermeiſten Chriſtengemeinden zu Rom ſich ſowohl ehemalige Juden als Heiden befanden, nach der Zerſtörung

Digitized by Google

Jerusalems aber und dem Beginne der selbst bis dorthin getragenen römischen Herrschaft die Auswanderungen der Juden nach dem Occidente mehrere Jahrhunderte hindurch ununterbrochen sehr lebhaft fortbetrieben wurden.

§. 16.

Fortsetzung.

Im Orient aber muß man schon früher denn im Abendlande zu einer Art Tonschrift damals gelangt seyn, da sich eben deßhalb die lateinische Neumenschrift niemals auch nur irgend welchen Eingang dort zu verschaffen vermochte. Uebrigens muß diese erste Tonschrift der orientalischen Christen sich fast mehr noch an Mängeln und Dürftigkeiten aller Art ausgezeichnet haben denn jene gleichfalls nicht anders als höchst armselig erkannte Neumenschrift, da die ältesten hieher gehörigen Codices nur einige Accente enthalten, wodurch kaum mehr als eine Art Collectengesang oder gesangartige Leserey bezeichnet gewesen seyn konnte. Aus dem fünften Jahrhunderte nämlich finden wir nicht mehr als nur 14 hübsch geformte Zeichen, die von einem gewissen S. Ephraem, der damals Diaconus zu Edessa in Syrien war, gegen Ende des vierten Jahrhunderts (um 370) eingeführt worden seyn sollen, deren eigentliche Bedeutung aber längst verloren gegangen ist. Einige alte Geschichtschreiber halten dafür, daß mit diesen Zeichen blos die Modulation der Stimme beim Absingen der durch Tradition bekannten Textweisen habe angedeutet werden sollen; jedenfalls aber war auch dieses Absingen nichts Anderes als — wie ich mich so eben ausdrückte — ein gesangartiges Lesen, und daher jene Zeichenschrift auch nur eine sichtbare Darstellung der Tonaccente. Später, im achten Jahrhunderte, mußte dann diese Art von Notation einer andern, etwas verbesserten, Platz machen, welche die griechische Kirche aus den Händen des St. Johannes Damascenus empfing, welcher, besonders als verfolgter Eiferer für die heiligen Bilder bekannt, als Presbyter zu Jerusalem im J. 760 starb, und welche Tonschrift dieselbe ist, die noch heutigen Tags in den liturgischen Büchern der griechisch-katholischen Kirche ausschließend gebraucht wird. Die Eigenthümlichkeit dieser Tonschrift ist so groß, daß sie sich, wenigstens ihrer Idee nach, eben so wohl von der Neumen- und dieser nachgefolgten unserer Notenschrift, welche durch höhere und tiefere Stellung des Zeichens die Tonhöhe angiebt, als von jener Tonschrift der alten Griechen und den Buchstaben des S. Gregor unterscheidet, wo wenigstens jedes einzelne Zeichen auch einen bestimmten Ton mit größter Genauigkeit andeutete; es schließt dieselbe gleichsam einen Befehl in sich, um wie viele Stufen der Sänger von dem Tone, den er zuletzt angegeben hat, wieder hinauf-

Digitized by Google

oder hinabsteigen soll oder muß, um den folgenden nöthigen Ton richtig zu treffen. Der Idee nach ist dem zu Folge diese Tonschrift jener Art von Notation sehr ähnlich, welche der musikalische Schriftsteller des 11. Jahrhunderts Herrmannus Contraktus erfand, und die, obwohl nirgends jemals eingeführt und nirgends auch mehr zu finden als in einigen durch Abt Gerberts Bemühung aufbewahrten Traktaten von Hermann selbst, Guido ꝛc., blos in einer Bemerkung des Intervalles über dem Texte bestand, in welches der Sänger treten sollte, und die dann für die ganzen Worte sich bestimmter Abkürzungen bediente, als e für equalis, s für semitonium, t für tonus u. s. w. Daraus ließe sich auf eine große Einfachheit jener orientalischen Tonschrift schließen; allein dem ist doch nicht ganz so, denn die Zeichen derselben, obwohl noch bei Weitem nicht so zahlreich als jene der altgriechischen Musik, sind doch, theils durch die wahrlich höchst sonderbaren Regeln ihres Gebrauchs, theils durch Einmengung einer nicht geringen Anzahl völlig tonloser Zeichen (Aphona), welche blos auf die Art des Vortrags und die Stimmbildung dabei sich beziehen, so sehr verwickelt, daß es, abgesehen von den vielen Zweideutigkeiten, zu denen sie offenbar Veranlassung geben, in der That eines sehr gründlichen und langdauernden Unterrichts bedarf, sie ordentlich kennen und verstehen zu lernen. Daneben haben die Christen der getrennten griechischen Kirche, wenn auch die acht Kirchentöne S. Gregors beibehalten, doch durchaus andere und — da sie unaufhörlich bei ihrem Gottesdienste singen — auch unzählige Singweisen als blos die Gregorianischen, die in der römisch-katholischen Kirche bleibende Geltung sich erwarben *). Als die Urheber und Erfinder derselben nennt man, außer jenem Johannes Damascenus, auch Joh. Lampadarius, Manuel Chrysaphus, Joasaph Kukuzele, Johann Kukuzele u. a.

§. 17.

Neues Aufblühen altgriechischer Tonelemente.

So sehr und weit übrigens die orientalische Kirche in dieser Beziehung, was die bloße Tonschrift und einige Singweisen betrifft, sich auch von der abendländischen und überhaupt dem, was Pabst Gregor solcherweise erfand, festsetzte oder auch nur durch stillschweigende oder öffentliche Billigung sanktionirte, entfernen mochte, immer blieb der Einfluß dieses

*) Die ausführlichste, gründlichste und zugleich deutlichste Beschreibung dieser neugriechischen Notation, welche auch wohl die byzantinische genannt wird, findet man in einer eigenen Abhandlung von Villoteau darüber, die derselbe seiner großen Description de l'Egypte einverleibte.

Digitized by Google

großen Reformators im Fache der Musik und des musikalischen Gottesdienstes auch auf jene Kirche und ihre Umgebungen ein sehr wesentlicher, was schon daraus hervorgeht, daß eben dort nicht minder als im Abendlande das von ihm erdachte und gestiftete Tonsystem mit seinen acht Kirchentönen angenommen, allgemein eingeführt und selbst dann noch ziemlich unerschütterlich festgehalten wurde, als die griechische Kirche sich immer mehr und mehr von dem römischen Stuhle loszusagen anfing. Die nächste äußere Macht zu solch' ausgedehnter Wirkung hatte — wie schon früher angedeutet — Sanct Gregor vornehmlich durch den Frieden sich errungen, den er unter den vielen damals streitenden Partheien in der bereits weit ausgebreiteten christlichen Kirche herzustellen wußte; doch lag dazu auch eine innere noch in der Sache selbst, denn in der That war Alles, was Gregor für die Musik gethan und geschaffen, in seinem ersten Ursprunge und Anfange schon bedeutend mehr, als die in ihre wundersamen, ja oft räthselhaften Systeme eingezwängten Griechen jemals kannten oder auch nur ahneten, und war damit ein solch' tiefer Blick in das eigentliche Wesen der Musik gethan, als je vor der Zeit nur hätte geschehen können, und dessen ausserordentliche Schärfe nothwendig auch nicht ohne die gehörige und verdiente Beachtung vorübergehen konnte. Ich will nicht behaupten, aber als eine historische Vermuthung darf wohl ausgesprochen werden, daß selbst der Umstand, daß Gregor mit sammt den Gehülfen, deren er sich etwa bei seinem großen Werke bedienen mochte, selbst durch das große Ansehen seines Vorgängers, des Boethius mit seinen griechischen Systemen, sich keinen Fuß breit von dem Wege abbringen ließ, den er, als den einzig richtigen und natur- und kunstgemäßesten erkannt, einmal eingeschlagen hatte, auch noch zu der allgemeinen Ueberzeugung von der Vortrefflichkeit seines Systems beitragen mußte, die unabweislich einer solch' schnellen und weiten Verbreitung vorauszugehen hatte, zumal im Orient, wo, wenn auch mehr im Stillen und bei den Eingeweiheten, Boethius noch immer einen gewissen Glanz der Autorität in musikalischen Dingen bewahrte. Indeß war das System des S. Gregor, bei seiner außerordentlichen Einfachheit, vielleicht oder gewiß auch nicht so sinn- und stoffreich für den grübelnden Verstand, als die weitschichtigen Theorien der griechischen Scholastiker, so war es in Wahrheit doch und ohne Vergleich vernünftiger, practisch tüchtiger, dem Leben zusagender, und in solches tiefer eingreifender als diese, und was praktisch tüchtig sich erweist, wird und muß in dieser Welt stets den erfolgreichsten Sieg sich erringen über das und Alles, was blos den denkenden Verstand, den in Idealgebilden sich wohlgefallenden Geist und die unreale Fantasie befriedigt.

Digitized by Google

Gregors System mit seinen, in der fortgesetzten Reihe von sieben zu sieben diatonischen Tonstufen stets verjüngt wiederkehrenden Tönen, kurz mit seinen Octaven, wenn er die Tonreihen auch noch nicht so genannt haben mag, sondern unter Octaven für sich mehr noch ein blosses Intervall verstehen mochte, war folgerecht, naturgetreu, faßlich, einfach und für alle melodische Wendung ausreichend, was mit Unbefangenheit in keinerlei Weise von dem altgriechischen Tetrachorden-Wesen gesagt werden kann. Nicht anders verhält es sich mit den sieben Buchstaben, welche Gregor zur Benennung der sieben Töne wählte: was hat, deren Einfachheit und Bestimmtheit gegenüber, jener wunderlich zusammengesetzte Wortschwall, womit die alten Griechen jeden der 18 Töne ihres ganzen Systems, und ohne Rücksicht zwar auf die Verwandtschaft oder vielmehr Identität der blos um eine Octav auseinander liegenden Klänge, zu bezeichnen pflegten, für sich? — Ja auch Gregors Tonschrift, jene Nota romana, die wundersamen Neumen, so unendlich viele Mängel und Dürftigkeiten wir ihnen zugestehen müssen, — immer waren sie für das praktische Musikleben ungleich mehr werth als jene Unzahl zumal durchaus nur willkührlicher Zeichen, jene 1620 geraden, gestürzten, schief gelegten, verstümmelten oder verschnörkelten, zerissenen oder verschlungenen Buchstaben, aus denen die alten Griechen sich eine Tonschrift, ihre Semeiographie, zusammengesetzt hatten. Ueberdem war das von S. Gregor hinterlassene Tonsystem, eben wegen seiner großen Einfachheit und weil es, dem natürlichsten Verhältnisse des Klanges wie den Ergebnissen des täglichen Lebens entlehnt, überhaupt nur erst die allerjüngsten Anfänge eines größern und über das praktische Leben sich weit ausbreitenden theoretischen Musikgebäudes in sich trug, jeder höhern Ausbildung noch fähig, wozu der altgriechischen Musik, die es doch schon so bedeutend überflügelt hatte, nirgends auch nur die mindeste Anregung oder den geringsten fruchtbaren Stoff zu bieten möglich seyn konnte. Wären nur einigermaßen die Verhältnisse günstig gewesen, und hätte Gregor, woran nicht zu zweifeln, jene Ruthe dann verbrannt, welche, an sein Antiphonar angeheftet, jeden Fehler dagegen mit strenger Strafe bedrohte, den Boden, den er so schön geebnet und fruchtbar gemacht, zu weiterer ersprießlicher Bebauung frei gegeben, — eine Musik hätte unmittelbar aus jenem seinem Systeme abgeleitet werden können und wäre unzweifelhaft auch aus demselben abgeleitet worden so vollkommen in ihrem Grundsysteme, wie wir unsere heutige erst anzustaunen gewohnt sind; allein so wohl, so gut — sagt Kiesewetter so treffend in seinem mehrerwähnten Geschichtsabrisse — sollte es der Menschheit noch nicht werden.

5.

Digitized by Google

§. 18.

Fortsetzung.

Man weiß, wie schnell, nach Gregors Absterben, mehrere schwache Päpste auf einander folgten, und wie andererseits deren Streben weniger gerichtet war auf eine innere Befestigung der ihnen anvertrauten Kirche als auf möglichste Vermehrung und Ausdehnung des äußeren Glanzes und der Macht des von ihnen eingenommenen heiligen Stuhls. Dazu kam endlich erneuerter Unfrieden in der Kirche selbst, umgeben von den schrecklichsten Kriegen entlegener Völker. Ja der heilige Stuhl zu Rom selbst sollte von dem überschwenglichen Ansehen wieder verlieren, das er sich bis dahin bereits, ohne zu untersuchen durch welche Mittel, auf so glänzende Weise errungen. Von derselben weltlichen Macht bedroht, über welche er sich kurz vorher noch so stolz emporgeschwungen, mußte er bei weltlicher Macht auch Schutz jetzt suchen. Natürlich schwand damit unaufhaltsam auch im Auge des Volkes wie seiner nächsten Diener der Heiligen-Schein, mit dem ihn Gregor und Andere vorher so ruhmvoll umgeben. Die Kriege, in welche die Kirche selbst mit verwickelt wurde, und die Uneinigkeit, welche unter den Kirchenobern immer lauter und lauter sich so sehr zeigte, daß des Schwerdtes Drohen nicht selten nur sie erst zum Schweigen zu bringen vermochte, lehrten die Unantastbarkeit päbstlicher Anordnungen und Satzungen nicht mehr achten, und kamen allerhand Sagen unter das Volk, die nicht wohl geeignet seyn konnten, eine Würde aufrecht zu halten, die auch aller kräftigen Grundlage sich in Wahrheit schon entblößt hatte, so konnte es auch nicht fehlen, daß man sich ebenfalls von S. Gregor bald derlei Geschichtchen erzählte, und war an ihm selbst, so war auch nichts Heiliges jetzt mehr an seinen kirchlichen Einrichtungen und Erfindungen. Der Kirchengesang ermattete oder ward er dem freien Willen des Volkes oder einzelner Kirchenobern Preis gegeben, die nicht Lust hatten, sich in dem auch zu unterrichten, was zu solcher Ordnung nöthig gewesen wäre. Die Singschule, welche Gregor zu Rom gestiftet hatte, bestand zwar zu Anfang des achten Jahrhunderts noch fort, aber nur mit den besoldeten Lehrern, nicht etwa auch mit vielen Schülern. Als Pabst Stephan II. im J. 752 den heiligen Stuhl bestieg, war, obschon noch nicht anderthalb hundert Jahre seit dem Tode seines großen Erfinders verflossen, von Gregors gutem Systeme nichts mehr übrig, als, außer dem Antiphonar, einige Singweisen, die sich hie und da noch in den Gemeinden nach dem Gehör erhalten, und die Erinnerung an jene Schule, wie überhaupt an das Mittel des Volksunterrichts im Gesange, dessen sich Gregor mit so glänzendem Erfolge zur Verbreitung aller seiner Einrichtungen, Gesänge, ꝛc. bedient hatte. Auch konnte er,

Digitized by Google

bei allem guten Willen, den er dazu an den Tag legte, nichts Sonderliches für die Wiederaufklebung des Gregorianiſchen Syſtems und überhaupt Kirchengeſanges thun, da die mancherlei politiſchen und kriegeriſchen Bedrängniſſe, welche das Pabſtthum vorzüglich unter ſeiner Regierung, namentlich von dem Longobardenkönig Aiſtulph zu dulden hatte, all' ſein Sinnen und Handeln, Thun und Denken nach einer andern Seite hinleiteten. Zwar gab der fränkiſche König Pipin der Kleine durch kräftige Hülfeleiſtung ihm bald den Frieden, wodurch der Grund zum jetzigen Kirchenſtaate gelegt wurde, allein dann ſtarb er auch, und ſein Nachfolger Paul I. wie Stephan III. war, wenn auch nicht von gleicher Seite her, doch auf ähnliche Weiſe vollauf beſchäftigt. Erinnere ich nicht an die Kämpfe, welche vor dem heiligen Stuhle ſelbſt ausgefochten werden mußten mit den Gegenpäbſten Conſtantin und Philipp.

§. 19.

Fortſetzung.

Bei ſolchem Stand der Dinge unternahmen es dann, in der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts, einige, wenn auch untergeordnete, doch einſichtsvolle und gelehrte Geiſtliche, welche die Folgen des ſchrecklichen Uebels ſowohl zu ermeſſen als dieſes ſelbſt zu begreifen vermochten, auf Mittel zu denken, durch welche die Kirchenmuſik vielleicht vor einem gänzlichen Verfall bewahrt werden könnte. In ihrer Stellung als mehr gelehrte Theologen denn praktiſche Künſtler oder Volkslehrer mußten ſie dieſelben natürlich in einer möglichſt wiſſenſchaftlichen Begründung der Muſik überhaupt finden, von der ſie aus früheren Zeiten auch wohl ſchon gehört haben, aber von der ſie jetzt keine eigentliche Spur mehr erkennen mochten, was doppelt ſie eben darin den Grund ſolch' allgemeiner Nichtachtung der Wichtigkeit dieſer Kunſt vermuthen laſſen mußte. Man kann nicht ſagen, daß dieſe Meinung auf irgend einem Irrthume beruht hätte, und kann daher eben ſo wenig auch das dahin nun gerichtete Beſtreben jener Männer (an und für ſich) von irgend einer Seite ein thörichtes nennen; aber bedauern müſſen wir, daß dieſe gelehrte Herren, anſtatt den noch leicht wieder aufzufindenden und noch keineswegs völlig verödeten Pfad zu verfolgen, den an der Hand der Mutter Natur S. Gregor ſo weiſe ihnen vorgezeichnet hatte, in ihrer großen Gelehrſamkeit und eifrigen Willensthätigkeit ſich auch mehr in gelehrten Philoſophemen gefielen und jenen verhängnißvollen Boethius mit ſeinen alt-griechiſchen Syſtemen wieder hervorholten, in keiner beſſeren und glücklicheren Abſicht, als um ſo gut oder ſo übel als es gehen wollte, auf den in den letzten Zügen

Digitized by Google

athmenden Gregorianischen Kirchengesang dieselben überzutragen; ja Einer von ihnen ging späterhin einmal (doch Gottlob mit dem schlechtesten Erfolge) sogar so weit, sich in der Aufstellung neuer, zum Theil sehr absurder Tonzeichen zu versuchen, wobei begreiflich aber die vortrefflichen Gregorianischen Buchstaben sowohl als jene durch die Kirche geheiligten und einer bedeutenden Verbesserung fähigen Neumen gänzlich ignorirt wurden, denn die Kenntniß oder Berücksichtigung dieser hätte ihn nothwendig doch noch etwas Besseres und praktisch Brauchbareres erfinden lassen müssen. Es war dies der §. 16 schon erwähnte Hermannus Contraktus, oder vor demselben vielmehr bereits auch Hucbald, welchen sehr gelehrten flandrischen Mönch wir demnächst noch näher kennen lernen werden. Doch das gehört, genau genommen, noch nicht hierher, und wir haben der Klagen auch für diese Zeit schon hinlänglich, als daß wir zu den zukünftigen noch zu dem Zwecke brauchten unsere Zuflucht zu nehmen.

Es versteht sich von selbst, daß, sollten die allerdings gut gemeinten Bemühungen der fünf oder sechs gelehrten Herren Mönche Früchte tragen, auch die möglichste Verbreitung der Resultate derselben erzielt werden mußte. Das konnte nur geschehen durch möglichste und wenigstens sprachliche Popularisirung der griechischen theoretisch-musikalischen Werke, und kaum hatte man daher die seit Jahrhunderten vergrabenen und schon für verloren geachteten Traktate der griechischen Autoren über Musik wieder aufgefunden, so ward flugs auch zu der Uebersetzung und vollständigsten Commentirung derselben geschritten. Zum Unglück fielen diese Unternehmungen alle in den Anfang jener Periode, wo Künste und Wissenschaften überhaupt in Europa wieder ein neues Leben gewannen, und hatte man nun wirklich dem alten Griechenland in dieser Beziehung Vieles, ja gar Vieles zu danken, so glaubte man, ihm immer mehr noch danken, und also, im natürlichen Gefolge solch' ungemessener Vorliebe und Verehrung für alles Altgriechische, auch die musikalische Kunst und deren Wissenschaft da suchen zu müssen, wo solche einst, wie man in den poetischen und historischen Verherrlichungen eines Plutarch, Homer, Plato und anderer altgriechischer Schriftsteller unzweifelhaft las, so unglaubliche Mirakel gewirkt haben sollte. Man kann sich denken, welche längst verjährte Wunderlichkeiten da wieder ans Tageslicht gehoben werden mochten, und wie neuerzählte Fabeln von einem Orpheus, Arion und andern musikalischen Helden des griechischen Alterthums eine Begeisterung für jene Musik hervorriefen, die nicht einmal blos durch Gelehrten-Sucht, sondern wirklich durch den guten Willen, das in Musik geborne Menschengeschlecht aufs Neue glücklich zu machen, erzeugt worden seyn soll.

Digitized by Google

§. 20.
Abermaliger Sieg des Gregorianischen Kirchengesangs.

Indessen, wie in solcher Weise auch hundert und mehr wackere Gelehrte oder unzählige denselben blindlings nachbetende Musiker sich abmüheten, die altgriechische, nach ihrer Meinung vortrefflichste, am vollkommensten ausgebildete Musik in den christlichen Tempeln und — wo möglich — auch bald in Theatern ꝛc. wieder aufleben zu machen, immer waren die widerstrebenden Elemente des christlichen Glaubens und der christlichen Musik, auf welche sie jene Kunst zu impfen gedachten, doch schon zu sehr ausgebreitet und zu tief in dem öffentlichen Leben festgewurzelt, als daß sie hätten damit irgendwie zu Stande kommen sollen; und besonders als der zuerst von Pabst Stephan II gesalbte und von Pabst Leo III in der St. Peterskirche zu Rom mit eigener Hand gekrönte Kaiser Carl der Große seit dem Jahre 803 von langanhaltenden und den furchtbarsten Kriegsanstrengungen ausruhen und auch der Gottesdienstordnung wie den Künsten und Wissenschaften wieder mehr fördernde Aufmerksamkeit zuwenden konnte, gewann auch der Gregorianische Kirchengesang und damit das Gregorianische Tonsystem, welche Beide jener christlich gesinnte Kaiser in Rom aus dem mehr erwähnten Antiphonar selbst näher kennen gelernt hatte, bald wieder die Oberhand über Bestrebungen, die ihnen an und für sich zwar nicht schaden oder einen Vorzug hätten rauben können, den die Natur selbst ihnen mit so mächtiger Hand aufgeprägt, aber die gleichwohl so viel unabweislich wirken mußten, daß die nöthige Fortbildung der zur Zeit eines Gregor in ein so gutes, ebenes und vielversprechendes Geleis gebrachten neuen Musik um nicht weniger denn mehrere Jahrhunderte aufgehalten oder verzögert wurde. Kaiser Carl der Große, dessen Reich nicht allein über ziemlich den ganzen Occident reichte, sondern dem auch der Orient, wenn auch nicht unmittelbar, gehorchte, und der mächtig ergriffen einst wurde von dem Gesange in jenen weiten St. Petrus geweihten Hallen, drang zuerst wieder darauf, daß in den Kirchen an dem Gregorianischen Kirchengesange festgehalten werden möchte, und da bis dahin die Musik fast nur ein ausschließliches Eigenthum der Kirche gewesen war, so mußte bald auch, was von ihr in's Volk und in die volksthümlichen Schauspiele übergegangen war, sich nach dem richten, was aus jenem Gesange unverhinderlich hervorging und damit identificirt erschien, nämlich nach dem Gregorianischen Tonsysteme überhaupt. Dazu kamen die Singschulen in Rom wieder auf, und viel leichter, begreiflicher wieder geworden erhoben nicht minder die allgemeinen Volksschulen den Musikunterricht wieder zu einem ihnen integrirenden Theile, wozu Gregor ihn schon gemacht, aber als wel-

Digitized by Google

cher er ebenfalls in den letzten Jahrhunderten schon ganz vernachlässigt worden war. Der Vorgang in Rom und überhaupt Italien fand dann, und zwar mehr oder weniger auf Kaiser Carls Geheiß, auch in Deutschland schnelle Nachahmung, in so wenig streng und vollkommen reiner Gregorianischer Richtung das Alles im Ganzen noch geschehen mochte, denn mit einem Male oder auch nur je wieder das in seiner vollkommensten Reinheit herzustellen, in welches durch jahrhundertlange und zwar die eifrigsten Bemühungen so unendlich viel Fremdes nothwendig eingedrungen seyn mußte, scheint, wie überall, so auch in der Kunst unmöglich, die ihrem ganzen Wesen nach so wenig Substanzielles an sich trägt, zumal in einer Zeit, wo dieselbe noch immer im bloßen Werden, noch immer auf einem Boden sich befindet, dem, um das Wachsthum nicht zu hindern, noch alle Festigkeit abgehen mußte.

§. 21.

Erste Anfänge einer Art Harmonie.

Doch lassen wir uns das auch nicht zu sehr betrüben, denn in dieser abweichenden Richtung eben, welche die Musik nunmehr zu nehmen anfing, sowohl von der eigentlich neuen, der von Ambrosius, insbesondere aber Gregor dem Gr. gegründeten, als von der, und hier in einem bei Weitem entfernteren Maaße zwar, altgriechischen Tonkunst, — in dieser abweichenden Richtung eben lag auch der erste Keim, der erste Grund zur Erfindung und Emporbringung einer Art von Harmonie, dieses gleich wesentlich großen Halbtheils einer vollendeten musikalischen Kunst, als die Melodie oder der blos einstimmige Gesang, in dessen engen Kreis bisher die gesammte Musik der christlichen Kirche und ihres Volkes eingezwängt geblieben war. Allerdings — so unendlich Viel einige einflußreiche Männer, durch das Beispiel Leo's und Carls des Gr. aufgemuntert, damals für die möglichst reine Wiederherstellung des Gregorianischen Kirchengesangs und Tonsystems überhaupt thun mochten — fast das ganze Zeitalter des neunten Jahrhunderts litt an einer Musik, welche durchaus nicht mehr jene neue, aber eben so wenig und noch weniger auch die altgriechische Musik war, allein diese abweichende Richtung der sich mächtig durcharbeitenden und durch angegebene Verbreitung nunmehr auch zu einer wahrhaft europäisch-abendländischen schon gewordenen Musik von jener aller alten Völker gerade sollte nicht nur der erste Grund der Erfindung einer Art Harmonie, sondern auch dann erst recht bedeutend, fühlbar und große Entwickelungen vorbereitend werden, als in ihr diese Erfindung, der sogenannte Contrapunkt, d. h. der Gesang mehrerer zugleich in verschiedenen Intervallen tönender Stimmen, wirklich allgemeiner eingeführt wurde, denn nun gerade trat auch das hindernde Element der aufgedrungenen

Digitized by Google

griechischen Theorien desto empfindlicher und deutlicher hervor, und mußte durch sich selbst dasselbe die nächste Veranlassung zu seiner allmählig gänzlichen Entfernung geben.

Freilich wollen wir unter Harmonie kurzweg hier schon das verstehen, als was wir heutzutage dieselbe gewöhnlich aufzufassen pflegen, als ein auf gewissen Regeln und Normen beruhendes System der gleichzeitigen Verbindung der Töne in möglichst größter Ausdehnung, so reicht unsere harmonische Musik noch keineswegs hinauf bis in das neunte, sondern kaum — wie die Geschichte später darthun wird — bis in den Anfang des 13ten Jahrhunderts, und ist also eine noch erstaunlich viel jüngere Kunst; allein keinen solchen umfassenden und später sich auch erst aus der Vollendung der Sache selbst sich ergebenen Begriff dürfen wir dem Worte hier schon unterlegen, wo nur an allererste Versuche und zwar an Versuche, blos wohllautende Töne (Consonanzen) mit einander zu verbinden, noch gedacht werden darf, und diese Versuche hatten in der That in jener Zeit schon statt, wie gleich im Anfang des folgenden Capitels bewiesen werden soll, und so oft sie auch, da man bei solcher Neuerung wiederum glaubte, den scheinbar ausgebildeten gesetzgebenden theoretischen Schriftstellern der alten Griechen mehr noch denn dem gesunden Gehöre folgen zu müssen, mißlungen seyn mögen. So unterstand man sich z. B. von allen Intervallen nur die am reinsten und vollkommensten consonirende Quarte, Quinte und Octave anzuwenden, und wagte nicht, die doch so schön und herrlich vermittelnd klingenden Terzen und Serten, wie das Ohr auch dafür sprechen mochte, in der Harmonie anzuwenden, ja verschrie sie als völlig unbrauchbar, — warum? — weil sie die Herren griechischen Scholastiker auch schon als unharmonische Dissonanzen verworfen hatten. Daß es dann wieder ganze nnd mehrere Jahrhunderte dauerte, ehe der rechte Weg gefunden ward, ehe die Accorde, welche nicht nur einzeln, sondern auch im Zusammenhange mit den folgenden eine angenehme Wirkung erzeugen, ausgemittelt waren; ehe man es wagte, wirkliche Dissonanzen mit guter Wirkung einzumengen, indem man das Mittel ausfindig machte, das durch die Dissonanz beunruhigte Gemüth durch deren sogenannte Auflösung wieder zn befriedigen, endlich selbst die härteren Dissonanzen durch Vorbereitung dem Gehöre empfänglich, bei erfolgender Auflösung sogar angenehm zu machen; ehe man zu diesem Allem gelangte, — kurz daß Jahrhunderte dann noch verflossen und von da an verfließen konnten, ehe man eine Harmonie wenigstens in Etwas nach unseren jetzigen Begriffen davon ausbildete, — eine scheinbare Langsamkeit des Fortschreitens, wie wir sie fast in keiner andern Kunst oder Wissenschaft wahrzunehmen vermeinen — begreift jeder Verständige leicht, wer nur zu erwägen sich die Mühe nimmt, daß diese durchaus neue, früher noch

Digitized by Google

nirgends geahnte Kunſt aller der Vorbilder und Anreger entbehrte, deren die Schweſterkünſte theils in der belebenden Natur, theils in den überlieferten Werken des Alterthums, ſeinen Antiken, Gebäuden, Monumenten, Statuen ꝛc., ſich zu erfreuen hatten, daß ſie, wie keine andere Kunſt oder Wiſſenſchaft, und unter immer fort und fort ſtörenden Einwirkungen zwar, ſich ganz und allein nur aus ſich ſelbſt herauszubilden hatte, und daß Nichts vorhanden war, was nur irgend auch von Außen her ihre raſchere und emſigere Entwickelung hätte fördern können, wie dies bei jeder anderen Kunſt um ihres ungleich größeren Materialismus willen der Fall iſt. Ja dies und nur dies in Erwägung gezogen, müſſen wir, ſtatt das anſcheinend zu langſame Fortſchreiten der Kunſt der Harmonie in ihren erſten Epochen zu beklagen, uns vielmehr noch wundern über den ſchnellen Aufſchwung, den dieſe Kunſt ſofort nahm, als es ihr nur einigermaßen gelungen war, ſich von ihren helleniſirenden Hofmeiſtern in Etwas wenigſtens zu emancipiren, und als es ihr gelungen war, durch die außerordentlichen Wirkungen, welche ſie hervorbrachte, auch nur in Etwas das Volk von ihrer unabweislichen Nothwendigkeit zu überzeugen.

§. 22.

Fortſetzung.

Eine zu jener Zeit vollkommen neue Erfindung war die Kunſt der Harmonie aber eben ſo gut, als ſie, ſollte jemals die chriſtliche Muſik zu der Kraft, ſolche himmelgleiche Wunderwerke zu geſtalten, gelangen, wie wir heute und ſeit Jahrhunderten ſchon in und von ihr bewundern, derſelben durchaus nothwendig, weſentlich, unentbehrlich erſcheint.

Ich weiß wohl, es iſt ſchon vielfach darüber geſtritten worden, ob auch die Griechen bereits eine Harmonie (d. h. den gleichzeitigen Gebrauch mehrerer in verſchiedenen Intervallen tönender Stimmen) gekannt hätten oder nicht, und die Frage dürfte — wollten wir die Abſtimmungen alle zählen — wohl eben ſo viele Male mit Ja als mit Nein beantwortet worden ſeyn; allein was die Anhänger und Verfechter der erſtern Meinung auch für Gründe für dieſe vorbringen mögen, immer können ſie nur bei dem Worte ſtehen bleiben und nicht auch zur Sache übergehen wollen, denn das Wort — allerdings! — kannten auch die Griechen ſchon, aber ſie hatten noch keine Harmonie in angegebenem Sinne, ſondern bei ihnen war Harmonie und Melodie ziemlich einerley, von ziemlich gleicher Bedeutung, denn unter Harmonie verſtanden ſie Nichts, als eine Folge einzelner Töne nach ihrer Tonleiter, und unter Melodie dann eine Folge dieſer harmoniſchen Töne nach beſtimmten Regeln des Rhythmus, alſo unter Beiden eben das, was wir zuſammen genommen ſchon in dem Worte Melodie begreifen.

Digitized by Google

Was ist Melodie? jede rhythmisch wohl geordnete Reihe verschiedener Töne einer Tonart; unter Harmonie aber verstehen wir, auch in ihren allerersten Anfängen, die Zusammenfügung mehrerer solcher Reihen von melodischen Tönen zu gleichzeitigem wohlgefälligem Wirken; und eine solche Zusammenfügung, eine solche Uebereinanderstellung mehrerer Töne zu gleichzeitigem und wohlgefälligem Erscheinen kannten die Griechen eben so wenig, als die sich eine neue Musik schaffenden ersten Christen bis an das Ende des neunten Jahrhunderts, und so gewiß, als nachgehends dieselbe auch ein ausschließliches Eigenthum nur unsrer Musik blieb und wahrscheinlich auch noch länger bleiben wird, außer die ganze Musik nähme noch eine Wanderung vor in ihr bis jetzt unbekannte Völker, wie sich, bei der stets zunehmenden Ausdehnung der europäischen Herrschaft auch über die fremden Welttheile und bei der stets zunehmenden Verbreitung der christlichen Religion über dieselben, nicht ohne Wahrscheinlichkeit hoffen und erwarten läßt.

Daher (aus diesem Mangel an aller eigentlichen Harmonie und steten Festhalten an blos melodischen Tonfolgen) läßt sich auch erklären, wie die Griechen, abgesehen von dem falschen arithmetischen Verhältnisse, in welchem ihre Mathematiker diese Intervalle zu ermessen pflegten, auf den Gedanken kommen konnten, die Terzen und Serten für Dissonanzen zu halten, denn in melodischer Tonfolge mochten und konnten dieselben ihnen freilich nicht so rein und angenehm klingen als Quarte, Quinte und Octav, während wir in der harmonischen Ausübung eben so vortheilhafte Wirkungen auch an jenen Intervallen, namentlich wenn sie zwischen die letztern vollkommenen Consonanzen treten, bemerken.

Aber auch wesentlich gehört die Harmonie unsrer und nur unsrer Musik an, so sehr, daß wir, unter Harmonien groß geworden, kaum uns eine andre Musik, welche dieses großen Mittels der großartigsten Wirkungen entbehrt, zu denken vermögen. Alle alten Völker hatten keine solche Harmonie, und die Nichteuropäer oder nicht von Europäern Gebildeten in den Ländern Asiens, Afrika's und Amerika's entbehren dieselben auch heute noch. Es ist das zu bewundern, da es unter diesen Völkern doch viele giebt, die an sonstiger Civilisation den europäischen kaum nachstehen und die auch nicht allein im Besitze einer recht sinnreich ausgebildeten musikalischen Theorie sich befinden, sondern die Musik sogar aufs leidenschaftlichste, leidenschaftlicher als mancher Europäer, lieben; gleichwohl ist es so und von welcher Seite wir die Sache ansehen, immer erscheint die Harmonie (nach unsrem Sinne) nur als ein ausschließliches Eigenthum der damit bevorzugten europäisch-abendländischen Musik, und muß von dieser aber um so weniger auch zu trennen seyn, als ihr ganzes System, so wie es nunmehr

Digitized by Google

ward und jetzt ist, blos aus der Harmonie hervorging, wie sich auf das Vorhandenseyn dieser als seiner ersten Bedingung stützt, denn durch die Gestaltungen der Harmonie eben und deren Möglichkeit wurden wir nachgehends auch gezwungen, nicht allein neue, ausgleichende Messungen unter den einzelnen Intervallen vorzunehmen, sondern auch neue Tonarten, Tongeschlechte, Tonleitern u. dgl. zu bilden, durch welche solche Bestimmtheit der melodischen Tonbewegung erzielt werden konnte, daß diese selbst einer harmonischen Verbindung fähig wurde. Auch die vielen und mancherlei Instrumente, dieser Stolz und die Zierde unsrer Musik, verdanken ihren Ursprung, ihre Vervollkommnung und Veredlung meist nur der Harmonie und deren weiterer Ausbildung. So ist diese ein immer nothwendigeres Eigenthum, ja gewissermaßen der Grund und Boden der heutigen europäisch-abendländischen Musik so sehr geworden, daß alle Gestalten, welche dieselbe zur Beschauung aufstellt, bis in ihren ersten Ursprung verfolgt, nur allein in jenem Boden wurzeln, und wer eine vollständige Geschichte unsrer heutigen Musik schreiben wollte, dreist auch nur von dem Augenblicke der Erfindung der Harmonie anzufangen brauchte, doch von da nothwendig auch anfangen müßte. Solche vollständige Geschichte ist bekanntlich aber nicht unsere Aufgabe hier, sondern wir wollen nur eine Uebersicht der Hauptereignisse mit ihren Ursachen liefern bis dahin, wo unsere specielle Aufgabe ihre ersten Nummern ausstreckt.

Zweites Kapitel.

Erstes Aufblühen und Einführung einer Art von Harmonie bis zur Erfindung der Note oder des wirklichen Mensuralgesanges.

Zeitraum: X — XII. Jahrhundert.

§. 23.

Aelteste Monumente der Harmonie. Huebald und sein Organum.

Am Schlusse des vorhergehenden Kapitels suchten wir, neben der Nothwendigkeit dieser Erfindung, vornehmlich auch den Grund darzuthun, wie aus der abweichenden Richtung eben, welche im neunten Jahrhunderte die Musik sowohl von dem Gregorianischen Systeme als von den versuchsweise demselben wieder aufgeimpften altgriechischen Theorien zu nehmen anfing, und nur aus diesem Umstande die Idee einer Art harmoni-

Digitized by Google

schen Verbindung der Töne entstehen konnte. Das von Gregor d. Gr. aufgestellte Tonsystem nämlich machte in seiner Reinheit den blos einstimmigen Gesang, die Melodie, zu einer ihrer ersten und grundwesentlichsten Bedingung, und hätte man nun an dieser Reinheit festhalten wollen, so wäre ja niemals auch nur eine Idee an die eigentliche Harmonie möglich gewesen. Eben so schloß die altgriechische Musik — gezeigter Maaßen — nicht weniger alles eigentliche und nach unsern Begriffen sogenannte harmonische Element von sich aus, so daß ein noch längeres und festes Beharren auf ihren Grundprinzipien ebenfalls die Entstehung der unserer Musik doch so nothwendigen Harmonie noch um eben so lange hinausgeschoben haben würde. Stillstand aber kennt die Natur in keiner, irgend welcher ihrer Richtungen. Wie überall sich hier Leben und Bewegung äußert, so strebt auch der menschliche Geist stets vorwärts und fort, welches Reich seines Wirkens, Forschens und Erzeugens, er sich auch abgesteckt hat. Kaum sich freigemacht von allem und jedwedem Zwange irgend eines vorhergehenden Systems, versuchte man auch am Schlusse des neunten Jahrhunderts schon, was noch niemals vorher da gewesen war, und in keiner andern Musik als der unsrigen, aller Fesseln entledigten, jemals nachgekommen ist, nämlich zwei oder mehrere Stimmen zu gleicher Zeit neben einander singen oder spielen zu lassen, und das zehnte Jahrhundert dann empfing diese neue Kunst als einen reichhaltigen Stoff, als eine köstliche Gabe zu immer freierer Benutzung, Ausdehnung und Einführung.

Der Erste, von welchem wir jetzt noch mit Bestimmtheit wissen, daß er sich in dieser Hinsicht um die Musik besonders verdient gemacht, und der allein uns auch noch wenigstens einige Monumente der harmonischen Kunst aus jenem ihrem ersten Jugendleben, das wir als die ersten heitern Frühlingstage aller eigentlichen freien Tonkunst bezeichnen könnten, zurückgelassen hat, war der schon früher einmal beiläufig erwähnte Hucbald (Hucbaldus) oder Hugbald, auch Hubald, Uchubald und Ubald, wie einige Andere schreiben. Dieser gelehrte Mönch zu St. Amand in Flandern (geb. um 840, in seinem Orden auch **Monachus Elnonensis** genannt, und gestorben am 21. Oktober 930) brachte fast sein ganzes langes Leben in ununterbrochen sehr thätiger Bearbeitung der musikalischen Theorie zu, und schrieb, außer Anderm, auch mehrere Abhandlungen darüber, von denen aber nur noch eine, „de harmonica institutione“, ihm mit Bestimmtheit zugetheilt werden kann. Doch thut das der Geschichte gar keinen Abbruch, da wir das für diese wichtigste Werk seiner Feder, **„Musica enchiriadis“**, wie die Scholien dazu, **„Scholia Enchiriadis de arte musica“**, noch vollkommen besitzen. Jenes erste besteht aus 19

Digitized by Google

Capiteln, und dieses zweite ist in Fragen und Antworten abgetheilt, also eine Art Catechismus, der sich über den Inhalt des ersten Werkes erläuternd verbreitet. Daß er ursprünglich dem griechischen Systeme, wie die meisten seiner Zeitgenossen, sehr zugethan war und dasselbe ebenfalls auf die neue Musik so viel als nur immer möglich angewendet wissen wollte, kann nicht auffallen, da sein Lehrer, Milo, ein eifriger Vertheidiger des alten Hellenismus war, und in keiner andern Weise Musik lehrte. Doch erzählt man noch heute mancherlei Anecdoten von der Opposition, welche er bald jenem, der zugleich sein Großvater war, leistete, worüber entrüstet dieser ihn auch einmal als einen „leichtsinnigen, strafwürdigen Neuerer, mit einem Philosophendünkel in dem Kopf" aus seiner Schule gewiesen haben soll.

Demnach in griechischen Theorien aufgewachsen und stark geworden, kannte Hucbald auch nur drei Intervalle, welche dem Ohre angemessen erklingen können, also nur drei Consonanzen, nämlich die Quarte, Quinte und Octav. Von einer Verbindung sonstiger Intervalle noch, als Terzen, Serten, Septimen oder gar Secunden, war keine Rede. Als anerkannte Dissonanzen waren diese Intervalle auch gänzlich noch aus aller Musik verbannt. Durch Verbindung jener drei Consonanzen nun, oder auch nur zweier davon, d. h. durch Verbindung zweier oder mehrerer Stimmen, deren Töne sich wie Quarten oder Quinten oder Octaven zu einander verhielten, hatte man schon vor ihm versucht, eine Art von Accord, die eigentliche und erste harmonische Substanz, zu bilden. Um der Annehmlichkeit willen, welche ein solcher Zusammenklang dem Ohre gewährte, nannte man denselben Symphonia. Hucbald aber wollte durch Fortsetzung solcher symphonischer Klänge auch mehr Dauer und Abwechselung in jene angenehme Empfindungen bringen, und dazu war nöthig, daß er in solcher Fortsetzung bald Quinten und Octaven, bald auch Quarten und Quinten oder Octaven mit einander abwechseln ließ, sonst wäre ja Monotonie in der Symphonie entstanden. Es kann seyn, wie auch schon Kiesewetter in seinem mehrangeführten Werke bemerkt, daß der griechisch-musikalisch erzogene Hucbald, bei den unverkennbar höheren Ahnungen, welche von dem Wesen und den Wirkungen der Tonkunst ihn belebten, glaubte, daß auch die Griechen solche fortgesetzte Symphoniensätze mit ihren Consonanzen gebildet, aber nur in ihren einzig übrig gebliebenen theoretischen Werken Nichts davon bemerkt hätten, da solches sich schon von selbst aus dem Begriffe eines Intervalles, und zumal einer Consonanz zu ergeben schien. Wie er indessen auch auf den Gedanken eines solchen fortgesetzten harmonischen (erst nur zweistimmigen) Gesanges gekommen seyn mag, er machte den Versuch damit; dieser glückte in seiner Art ihm,

Digitized by Google

fand Beifall, Nachahmung, kurz alles das, was eine schöne Idee mit ihrer eben so glücklichen Ausführung im Gefolge zu haben pflegt, und Hucbald belegte den Gesang nun zuerst mit dem alten Namen **Diaphonia** (verschiedene Stimme, **Dis-Cantus**) oder **Symphonia** (Zusammenklang, Verein mehrerer verschiedener Stimmen), dann aber, wie seine Kunst nach und nach sich immer selbstständiger, eigenthümlicher und gewissermaßen regelfester gestaltete, mit dem von ihm dazu ganz neu gebildeten Namen **Organum**, unter welchem diese Art von Harmonie (**sit venia verbo**) dann auch fortwährend sich in der musikalischen Literatur repräsentirte.

§. 24.

Fortsetzung.

Solcher **Organa** oder Arten der Verbindung mehrerer Stimmen in jenen (consonirenden) Intervallen hatte oder vielmehr ordnete und bildete Hucbald nun zwei, die sich durch ganz bestimmte Regeln recht wohl von einander unterscheiden lassen.

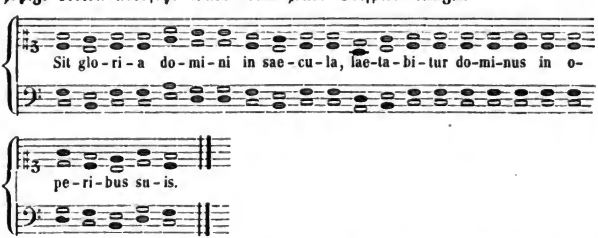
Das erste **Organum** bestand in der Verbindung von zwei oder auch mehreren Stimmen, welche mit der gegebenen Principalstimme, dem sogenannten **Cantus firmus**, oder auch der eigentlichen Melodie, entweder in Quinten (auch Quinten und Octaven, im Fall es mehrere Stimmen waren) oder in Quarten (im Fall der Verbindung von mehr als zwei Stimmen auch in Quarten und Octaven) fortschritten. Unter Umständen verdoppelte Hucbald diese so fortschreitenden Stimmen auch wohl noch in einer höhern oder tiefern Octave, wodurch dann das sogenannte **Organum** sogar fünf- und sechsstimmig werden konnte. Wie himmelweit verschieden diese Art von Harmonieverbindung von derjenigen war, welche wir heutzutage für erlaubt erklären, leuchtet ein, denn alle Intervalle derselben waren blos Quarten, Quinten oder Octaven, und so gingen alle Stimmen natürlich mit einander blos in sogenannter gerader Bewegung fort, durch welche nichts Anders als die jetzt so sehr verpönten reinen Quinten und Octaven entstehen konnte; und dennoch nannten Hucbald und sein Zeitalter dieses einen sehr angenehmen Gesang, ein sehr angenehmes Zusammenklingen. Videbis — sagt der ehrwürdige Mann in seinem im vorhergehenden Paragraphen angeführten Werke „**Musica enchiriadis**“ — **nasci suavem ex hac sonorum commixtione concentum**: du wirst sehen, daß ein gar angenehmes Zusammenklingen aus dieser Mischung der Töne entsteht. Heute möchte Niemand solche Behauptung mehr machen.

Das zweite, begreiflich später erdachte oder versuchte, jener beiden **Organorum** bestand darin, daß Hucbald zur möglichst noch größeren

Digitized by Google

Vermehrung des unterhaltenden Wechſels zwiſchen den Conſonanzen (Quarte, Quinte oder Octav), welche er über eine gegebene Prinzipalſtimme ſetzte, auch wohl noch andere, nicht conſonirende Intervalle, als Secunden und (von ihm ebenfalls nach griechiſcher Theorie für nicht conſonirend gehaltene) Terzen, und zwar bald in freier, bald in ſtufenweiſer Folge, bald in gerader, bald in ſchräger, ſelten in einer wirklichen Gegen-Bewegung anbrachte, freilich immer wieder auf eine Weiſe, die nach unſeren Begriffen ein geſundes muſikaliſches Ohr eben ſo wenig als die Theorie und das Geſetz der harmoniſchen Compoſition erlauben würde.

Wer des Fürſtabts Gerbert Werk „Scriptores eccles. de Musica“ beſitzt, findet in dem erſten Bande deſſelben jenen mehrerwähnten Hucbald'ſchen Tractat „Musica enchiriadis“, und kann darin Proben ſolcher Organorum oder älteſten Harmonieverbindungen einſehen, die theilweiſe auch an einigen andern Orten ſchon, z. B. in meinem „Univerſallexikon der Tonkunſt“ (Art. Hucbald), von Kieſewetter in ſeinem Geſchichtsabriſſe ꝛc. mitgetheilt wurden. Die Tonſchrift iſt dieſelbe, von welcher im erſten Kapitel dieſes Buchs bereits die Rede war, da bis zur Erfindung der Note gar keine andere Schrift in Gebrauch kam. In unſere jetzige Noten überſetzt würde eins jener Beiſpiele klingen:



Man ſieht aus dem Beiſpiele, daß das auch bei den Griechen ſchon beſonders beliebte Intervall Diatesſaron, nämlich die Quarte, das am meiſten von Hucbald bevorzugte und überhaupt in der damaligen Harmonie vorherrſchende war: ein Intervall, welches wir heute in ſolcher Zuſammenſtellung kaum noch anzuhören vermögen.

§. 25.

Fortſetzung.

Indem ich dieſe eben gemachten Mittheilungen für die älteſten Denkmäler eigentlicher muſikaliſcher Harmonie erkläre, kann ich jedoch

Digitized by Google

nicht zu erinnern vergessen, daß Viele schon der Meinung waren, das Verfahren, mehrere Stimmen zugleich mit einander im Gesange zu verbinden, wie es Hucbald in seinen Werken beschrieben, sey bereits vor demselben, in einer noch frühern Zeit, bekannt und im Gebrauche gewesen. Die erste Veranlassung zu dieser Ansicht gab der Umstand, daß Hucbald in seiner mehrerwähnten Schrift, nachdem er die Beschreibung von seiner Erfindung gegeben, in der Mehrzahl von sich spricht und z. B. sagt: „Wir sind gewöhnt, dieses ꝛc. Verfahren oder die Regel desselben **Organum** zu nennen.“ Nach dem „wir“ und dem „gewohnt seyn“ nun schloß man, anscheinlich auch ganz richtig, daß Mehrere und zwar längst schon jenes Verfahren gekannt haben müßten. Indessen ist es ja auch heute noch eine ganz allgemeine Sache, daß Schriftsteller, besonders die Didaktiker, wohl in der Mehrzahl durch „wir“, „uns“ ꝛc. von sich reden, als repräsentirten sie die gesammte gegenwärtige Welt oder doch ihren nächsten Kreis derselben; und was das gewöhnt seyn dann anbetrifft, so konnte Hucbald allerdings sich wohl schon von dem ersten Augenblicke des Erfundes selbst an, der nothwendig der öffentlichen Beschreibung desselben lange vorausging, daran gewöhnt haben, sein Verfahren und die nachgehends darüber aufgestellte Regel ein **Organum** zu nennen. Diese Deutung der Hucbald'schen Redeweise wird auch dadurch bestätigt, daß keiner der ältern Schriftsteller, nicht ein einziger Autor, welcher vor Hucbald auch nur irgend welchen musikalischen Tractat lieferte, Etwas von einem solchen **Organum** erwähnt. Gleichwohl hat man zweitens sich für die Annahme eines höheren Alters der Harmonie-Erfindung auch erklären zu müssen geglaubt, weil der ehrwürdige und verdiente Fürstabt Gerbert in seinem Werke **de Cantu et musica sacra**, nebst noch andern achtungswerthen alten Schriftstellern, versichert, der mehrstimmige Gesang sey schon durch P. Vitalian in der Päbstlichen Capelle eingeführt worden, und dieser P. Vitalian habe nach der Mitte des siebenten Jahrhunderts regiert. Letzterer Angabe *) kann nun freilich eben so wenig widersprochen werden, als dem Rufe eines eifrigen Förderers der heiligen Musik, welchen dieser Kirchenvater bis auf die späteste Nachwelt getragen hat; allein jedenfalls findet hier doch eine Verwechslung statt, die wahrscheinlich nur auf dem Mißverständniß eines einzigen Wortes, nämlich des Wortes **Organum**, beruht, was auch schon

*) Pabst Vitalian, Sohn des Anastasius, aus Segni (Campanien) gebürtig, war Nachfolger des Papstes Eugen, und regierte von 655 bis 671 (n. A. 673), wo er starb.

Digitized by Google

Kiesewetter in seinem Geschichtsabrisse und Forkel in seinem bekannten großen, leider nicht vollendeten historischen Werke zur Genüge dargethan haben. Seit der Zeit jenes Pabstes — sagen die Vertheidiger bemerkter Ansicht — seyen, nach dem Zeugnisse vieler Schriftsteller, in der apostolischen Capelle Sängerknaben unter dem Namen **Pueri symphoniaci** unterhalten worden, das Prädicat symphonisch aber habe denselben gewiß nur wegen ihres mehrstimmigen Gesanges beigelegt werden können, und dieser mehrstimmige Gesang habe in der That auch den Namen **Organum** oder **ars organandi** geführt, so wie ohne Zweifel unter dem **Cantus Romanus** (römischer Gesang), welchen die Sänger Kaisers Carl des Gr. von den Sängern des Pabstes Hadrian I. hätten lernen sollen, zweifelsohne nichts Anderes verstanden werden dürfe, als eben jenes **Organum**, jener mehrstimmige Gesang.

Allein was den Ausdruck **Pueri symphoniaci** zuförderst betrifft, womit die Sängerknaben Vitalians bezeichnet gewesen seyn sollen, so konnten dieselben auch recht wohl so heißen, ohne dabei sofort an eine Harmonie in unserm Sinne, an ein **Organum**, wie es Hucbald aufstellte, an einen mehrstimmigen Gesang in verschiedenen Intervallen denken zu müssen. Was bedeutete denn der Ausdruck **symphoniacus** eigentlich bei den alten Lateinern? — nichts als: mitsingend, zur Musik oder zur Capelle gehörig; so wie **Symphonia** nichts als ein Concert, eine Musik überhaupt. Daher hatten ja die vornehmen Römer auch wohl „**Servi symphoniaci**“, und das waren schlechtweg ihre Musikmacher. Jene **Pueri symphoniaci** waren Knaben, welche auf Anordnung des dafür eifrig besorgten heiligen Vaters Vitalian in dem sogenannten **Parvisio** für den Kirchengesang erzogen wurden, und daher der Päbstlichen Capelle überhaupt schon einverleibt, wo sie nun zur Verstärkung des Gesanges der Männer in der höhern Octave, wie es ihr Alter mit sich brachte, mitsangen, was aber noch keineswegs so viel ist, als Hucbald mit seinem **Organum** wollte.

Den Ausdruck ***Organum*** und ***Organa*** (Mehrzahl), auch ***Ars organandi*** dann anlangend, den man ebenfalls, nach dem Zeugnisse mehrerer Schriftsteller, schon zu Vitalians Zeiten gebraucht haben soll, und wodurch man sich um so mehr veranlaßt fühlen will, unter jenem symphonischen Gesange einen wirklich harmonischen zu verstehen, so kann und darf hier wiederum nur an die allgemeine Bedeutung des Wortes gedacht werden, welche ist: Instrument überhaupt. Allerdings heißt bei den alten Lateinern das Wort **Organum** auch, was wir Orgel nennen, allein es ist ein großer Irrthum, wenn man sagt, daß eben von dieser Bedeutung her, wegen der Vielstimmigkeit eines Orgelwerkes, Vitalian auch den mehr-

Digitized by Google

stimmigen Gesang **ars organandi** und **Organum** genannt habe, was dann die noch weit irrigere Annahme voraussetzt, daß schon Vitalian auch die Orgel in seiner Capelle ꝛc. eingeführt habe. Die abendländische Kirche bekam die Orgel erst im Jahre 756, also volle 100 Jahre nach Vitalian, vom Orient her, und ehe die Sache selbst nicht da war, konnte doch auch wohl kein Name dafür vorhanden seyn. Zu Vitalians Zeiten hieß **Organum** und **Organa** Nichts als Instrument und Instrumente, und die ***Ars organandi*** war Nichts als die Kunst, den Gesang mit Instrumenten (wie man solche eben hatte) entweder im völligen Einklange oder sogenannt unisonisch in höhern und tiefern Octaven zu begleiten, wobei dann bisweilen auch wohl noch ein anderes, wohlthuendes Intervall mehr oder weniger zufällig mit unter laufen mochte. Nur bestand noch keine bestimmte Regel dieserhalb, und die alten christlichen Römer mit ihren aus früherer heidnischer Zeit noch herrührenden schwerfälligen großen Posaunen und Krummhörnern mögen auch kein sonderliches Verlangen darnach gehegt haben.

Der ***Cantus Romanus*** endlich, den Kaiser Karl der Gr. von Rom aus in seine Franken-Länder verpflanzen wollte, war nichts Anderes als der Gregorianische Kirchengesang, der allgemeinhin damals auch nur der Römische Gesang genannt wurde, da Pabst Gregor natürlich solchen zuerst blos in Rom selbst einführen konnte, wie ich dies Alles glaube, schon im vorhergehenden Kapitel, besonders §. 20, zur Genüge erzählt und nachgewiesen zu haben.

§. 26.

Fortsetzung.

Noch triftigere, weil mehr innere Gründe lassen sich aber insbesondere auch gegen die Annahme erheben, daß schon kurz nach der zweiten Hälfte des siebenten Jahrhunderts der (nach unseren Begriffen) harmonische Gesang in der Päpstlichen Capelle eingeführt gewesen sey. Zu treffend, wahr und schön ist, was Kiesewetter in seinem Geschichtsabrisse in dieser Beziehung sagt, und ich nehme daher keinen Anstand, dasselbe wörtlich hier unter Versicherung meiner vollkommensten Zustimmung zu wiederholen. „An und für sich — drückt sich dort der gelehrte und fleißige Forscher aus — ist es mir auch schon nicht glaublich, daß die Päpste zu irgend einer Zeit an dem Organum oder überhaupt an einer Harmonie, wie man sie im Mittelalter und bis zum 14. Jahrhunderte irgendwo kannte, ein Wohlgefallen gefunden, ja daß sie eine solche nur würden haben erdulden können. Allen Neuerungen von jeher und aus Grundsatz abhold, haben die Päpste (wie sich von einer Periode zur andern bis auf unsere

Digitized by Google

Zeit nachweisen läßt) die Erfindungen oder Verbesserungen, welche in der Musik im Verlaufe der Jahrhunderte aufkamen, mit sehr richtiger Einsicht, immer erst damals (dann) in die Kirche zugelassen, wenn solche auf einen gewissen Grad von Brauchbarkeit gediehen und so beschaffen waren, daß sie zur Erbauung christlicher Gemüther und zur Verherrlichung des Gottesdienstes wahrhaft beitragen konnten. Das Organum müßte schon Hucbald selbst wieder aufgegeben haben, wenn er selbst es jemals mit eigenen (leiblichen) Ohren zu hören bekommen hätte, was aber vermuthlich der Obere seines Klosters bei der Probe schon nach dem ersten Versett verhindert hätte, da unter den Pönitenzen und Kasteiungen eine so empfindliche in den Ordensregeln nicht gemeint seyn konnte."

§. 27.

Fortsetzung.

Auf nicht weniger falschen Voraussetzungen und Irrthümern als die Meinung, daß schon vor Hucbald eine Art Harmonie nebst ihrer Regel unter dem Namen Organum existirt habe, beruht auch die, daß nicht Hucbald schon, sondern der heilige Dunstan erst der Erfinder dieser ganz neuen, nachher zu so wunderbar weiter Ausdehnung gelangten Kunst gewesen sey. Besonders waren es englische Geschichtschreiber, welche diese Meinung, vielleicht aus einem nicht bös gemeinten Patriotismus, zu verbreiten suchten, und denen dann Andere, selbst Deutsche, und unter diesen sogar der sonst so eifrige Mattheson in gutmüthiger Gläubigkeit getrost nacherzählten. Ich will in aller Kürze aus den besten Quellen die Lebensgeschichte dieses immerhin auch um die Musik in seiner Sphäre verdienten Mannes hersetzen, und Jedem dann selbst überlassen, zu beurtheilen, ob es wirklich möglich ist, aus dem, was Dunstan für die Musik that, einen solchen Glauben zu folgern.

Der heilige Dunstan war Erzbischof zu Canterbury und, aus einer vornehmen Familie stammend, um 925 geboren. Nach den damaligen Kirchen-Verhältnissen und da zu seiner Zeit nach einander mehrere sehr schwache Könige den Thron Englands inne hatten, übte er in seiner Würde eine fast unumschränkte Gewalt über das gesammte britische Reich. Dabei war er im Schreiben, Malen, Bilderschnitzen aus Wachs, Holz, Knochen, Gold, Silber und Eisen sehr geschickt, spielte mancherlei Instrumente, namentlich die Cither (nicht Harfe) und erbauete die Menschen durch frommen Gesang. Daß er aber auch Instrumente verfertigt habe, wie selbst Forkel noch versichert, ist durchaus unwahr. Als er einstmals seine Cither an die Wand hängte, fing dieselbe (vielleicht aus derselben Ursache

Digitized by Google

wie unſere Aeolsharfe) von ſelbſt zu tönen an. Man ſtaunte ob des Wunders; die Umſtehenden übrigens hörten nur einen Klang, Dunſtan indeſſen eine ganze (damals immer nur einſtimmig geſungene) Antiphonie: **Gaudent in coelis animae Sanctorum etc.** Dadurch kam er in den Ruf der Zauberei. Er hatte aber noch mehr ſolche Viſionen, in denen er dann nicht ſelten auch die Orgel und die Engel im Himmel gehört haben wollte. Ja er lernte einige dieſer himmliſchen Melodien ſogar auswendig, ließ ſie nach ſeinem Vorſingen (das aber doch wohl nur einſtimmig geſchehen konnte) von Andern aufſchreiben und führte ſie dann in der Kirche ein. Dahin gehört unter andern die Antiphonie „**O rex, gentium dominator omnium, propter sedem majestatis tuae, da nobis indulgentiam, rex Christe, peccatorum, Alleluja**“, und das himmliſche „**Kyrie eleison, Christe eleison**“, das **Sanctus etc.** Man weiß, was man von ſolchen Erzählungen und Vorgaben zu halten hat; indeſſen hatte Dunſtan's gute Abſicht dadurch eine um ſo größere Kraft. Kann doch der Mann ſich ſelbſt auch in ſeinem frommen Glauben getäuſcht haben. Sonſt findet ſich aber auch nicht das mindeſte muſikaliſch Merkwürdige in dem Leben und Wirken des heiligen Mannes. Einige Antiphonien hat er eingeführt, und, höchſt wahrſcheinlich, ſich durch das Spiel auf einigen Inſtrumenten mehr als Andere damaliger Zeit ausgezeichnet, ſonſt Nichts für die Kunſt Erhebliches gethan, und was man in dieſer Beziehung auch noch von ihm erzählen mag, es gehört in das Bereich nicht bös gemeinter Mährchen.

§. 28.

Fortſetzung.

Kehren wir darnach zu dem eigentlich und wirklich erſten Gründer unſrer harmoniſchen Kunſt, Hucbald, wieder zurück, und unterſuchen nun auch, woher es wohl kam, daß er ſein darüber aufgeſtelltes Syſtem **Organum** nannte. Jedenfalls entlehnte er den Namen der zu ſeiner Zeit auch im Abendlande ſchon ſeit länger denn anderthalb Jahrhunderten eingeführt geweſenen Orgel; allein in welchem Sinne und aus welcher Veranlaſſung? — Forkel und Andere meinen wegen einer Art von Anomalie ſeines Syſtems mit der Orgelſtimme Mixtur. Die Sache hat Vieles für ſich. Dieſe Mixtur iſt nämlich eine gemiſchte (daher auch der Name), d. h. eine aus mehreren Chören von verſchiedener Größe beſtehende Orgelſtimme, oder eine ſolche Orgelſtimme, welche auf einem ſogenannten Stocke mehrere Pfeifenchöre von verſchiedener Größe trägt, und in der Regel nun iſt (war ehedem aber ganz gewiß) dieſe Verſchiedenheit blos zweifach und dann der Art, daß die Töne der beiden Pfeifenchöre immer wie Octav

Digitized by Google

und Quinte (umgekehrte Quarte) ſich zu einander verhalten, alſo beim Anſchlag einer Taſte ſtets Octav und Quinte zugleich gehört werden. Dieſe Intervalle aber ſind gerade auch diejenigen, aus welchen Hucbalds ganzes Harmonieſyſtem beſtand, und da der Begriff dieſer Harmonie noch weiter Nichts damals erforderte oder bedingte, als das bloße gleichzeitige Erſcheinen mehrerer Töne verſchiedener Größe, das Zuſammenwirken mehrerer Stimmen in verſchiedenen Intervallen, ſo lag auch die Veranlaſſung ganz nahe, für dieſes Harmonieſyſtem denſelben Namen zu wählen, den jene Orgelſtimme, welche dieſelben Intervalle in gleichzeitiger Erſcheinung verband, führte. Ja konnte doch die Natur und Weſenheit dieſer Orgelſtimme Hucbald auch wohl zuerſt auf den Gedanken gebracht haben, im Geſange ein gleiches Verhältniß zu erzeugen, da hier, im Schooße der Natur ſelbſt, nach ſeiner Anſicht und nach ſeinem Standpunkte doch noch eher möglich ſeyn mußte, als was dort lediglich die menſchliche Kunſt erzeugt hatte. Daß jene Orgelſtimme Mixtur heißt, auch nach heutigem Geſichtspunkte blos einen ſehr kleinen Theil ihres Inſtruments ausmacht, Hucbald gleichwohl aber den Namen des ganzen rieſigen Werks für den gemachten Erfund wählte, bringt durchaus keine Schwierigkeit in dieſe Erklärungsweiſe, da die Scheidung verſchiedener, durch einen eigenthümlichen Toncharakter beſtimmter Regiſter in der Orgel erſt ein Werk ſpäterer Zeit iſt, und die älteſten Orgeln erwieſener Maaßen nur ein einziges Regiſter — wenn ich ſo ſagen darf — hatten, welches die Mixtur war, alſo gleichſam in ihrer Einfachheit der Tonerzeugung bloße Mixturen waren, ohne übrigens dieſen Namen auch nur irgendwie zu führen. Auch der Umſtand, daß heutzutage gewöhnlich noch die, von Hucbald wie von ſeinen Vorgängern als Diſſonanz verpönte Terz beim Anzug des Regiſters Mixtur in dem eigentlichen Orgeltone mitklingt, erhebt für jene Erklärung keine Schwierigkeit, da ſolches zu Hucbalds Zeiten oder gar vor ihm ſicher noch nicht der Fall war, was daraus deutlich hervorgeht, daß man im ſechszehnten und ſiebenzehnten Jahrhunderte zwar ſchon einen dritten Ton mit in die Mixtur aufzunehmen, doch keinen andern dazu zu wählen wagte, als die Duodecime, d. i. die verdoppelte Quinte.

§. 29.

Fortſetzung.

Freilich will Kieſewetter gegen alles Dies bedeutende Zweifel erheben, weil er — wie er ſich ausdrückt — nicht abſehen kann, was die Erbauer der älteſten, mitunter ſchon ſehr großer, doch aber noch ſehr einfacher Orgeln im Occident vermocht haben konnte, einen Ton (nämlich die Quinte) einzuſchieben, deſſen ſchlechte Wirkung bei dem Anſchlagen mehrerer Taſten

Digitized by Google

nach einander ihnen sogleich hätte auffallen und sie bestimmen müssen, einen eben so mißfälligen als überflüssigen Auswuchs zu beseitigen; allein so nahe diese Vermuthung auch zu liegen scheint, so ermangelt sie dennoch alles eigentlichen historischen Grundes. Dem würdigen Kiesewetter will es glaublicher dünken, daß die Mixtur in einer etwas spätern Zeit, wo man schon Mutationen (Register) anzubringen verstand, und zwar als eine Nachahmung des **Organum** der alten speculativen Theoretiker, aus übergroßer Ehrfurcht für das Alterthum versucht und dann um ihres Effectes willen auch beibehalten worden sey; indessen sollte hier nicht vielleicht die Wirkung mit der Ursache verwechselt worden seyn? sollte wirklich wohl jenes **Organum** Hucbalds und seiner Nachfolger als ein erster Grund für das Orgelregister und zwar schon als besonderes Register angesehen werden dürfen? — Ich glaube kaum, denn als förmliche Mutationen, kurz verschiedene Register in der Orgel eingeführt wurden, war diese ohnzweifelhaft auch schon zu einem solchen Grade von Vollkommenheit gediehen, daß jenes, und auch von Kiesewetter für so sehr unvollkommen erklärte **Organum** Hucbalds schwerlich ihr noch zu irgend einem Vorbilde dienen konnte, vielmehr läßt jene außerordentliche Einfachheit der ältesten Orgeln wohl annehmen, daß sie um eines größern Effektes willen mehrere verschiedene Pfeifenchöre auf dem einen Pfeifenstocke trugen, welchen überhaupt sie nur hatten, und wird dann auch die Wirkung wohl keine so furchtbare gewesen seyn, da diese ältesten Orgeln, ihrer sehr schwerfälligen Bauart wegen, sich zu **keinerlei** Art von harmonischem Spiel eigneten, also immer nur **ein** Ton (eigentlich Taste) auf ihnen angeschlagen werden konnte, der in der gleichzeitigen und geraden Fortschreitung mit seiner Quinte allerdings wohl dem in der heutigen Harmonie gebildeten Ohre nicht viele Freude gemacht haben würde, aber damals doch nicht so ganz unerträglich gewesen seyn muß, da Hucbald selbst in gleicher Weise ein ganzes, wenn an sich auch noch so ärmliches und einfältiges, System der Harmonie zu ordnen versuchte. Die ältesten Orgeln waren von äußerst plumpem Baue; ihre halb Schuh breite, durch einen merklichen Zwischenraum von einander gesonderte Tasten mußten mit den Fäusten geschlagen oder mit den Ellenbogen niedergedrückt werden: wer hätte da an ein harmonisches Spiel denken können?! —

Gleichwohl kann ich auch der Meinung Kiesewetters, nach welcher dieser sich die Entstehung des Namens **Organum** für das Hubald'sche und damit überhaupt alle älteste Harmoniesysteme zu erklären sucht, und um so weniger zwar widersprechen, als ihre Gründe fast noch natürlicher daliegen, denn die jener ältern und allgemeinern Ansicht, bei der ich auch für Nichts als nur für den Sachbestand in dem Bisherigen zu streiten wagte. Kiesewetter meint, so unbeholfen und schwerfällig auch die ältesten Orgeln

Digitized by Google

(und zu dieſen gehören die zu Hucbalds Zeiten) im Occident geweſen ſeyen, ſo hätten ſie doch wohl hie und da Gelegenheit geben können, die phyſiſche Wirkung der (natürlich damals gültigen) Conſonanzen, wenigſtens in einzelnen Verbindungen, durch gleichzeitiges Niederdrücken einer zweiten Taſte nachhaltig dauernd zu verſinnlichen, zu prüfen. Mit Fäuſten mußten freilich die Taſten geſchlagen werden oder mit Ellenbogen geſtoßen, aber der Menſch hat ja auch zwei Fäuſte und zwei Ellenbogen und ſo ein rieſiger Orgelbändiger ſener Zeit mochte ſchon einmal mit der einen Fauſt noch etwas liegen bleiben, während die andere bereits eine andere Taſte niederſchlug, — er hört den Zuſammenklang, wird aufmerkſam, verſucht einen zweiten, dritten, — — die erſte Idee zu einer Harmonie war mit der Orgel gegeben, und die geregelte Ausführung derſelben mußte daher nothwendig auch *Organum* heißen. Mochte es vielleicht auch vorkommen, daß der fäuſtige Organiſt bisweilen noch eine Taſte feſthielt, während die Sänger ſchon den folgenden Ton angaben, — die Wirkung war dieſelbe, und der ſpeculative Muſiker hatte Stoff genug zum Nachdenken über ein Verhältniß, das ihn eben ſo fremdartig ergriff, als es Reiz in Menge für immer weitere Forſchungen darbot, deren Reſultate Hucbald dann zuerſt doch wenigſtens zu einiger überſchaulicher Ordnung brachte, wie zuerſt in ſolcher veröffentlichte.

§. 30.

Erſte Bemühungen um eine förmliche Theorie des Tonſyſtems und Erweiterung deſſelben. Guido.

Dieſe Veröffentlichung der Hucbald'ſchen Erfindungen (wenn wir anders das, was er wirklich durch mancherley Bemühungen hervorbrachte, geradezu ſo nennen dürfen) konnte jedoch bei dem damaligen Stand der Dinge nur ſehr ſparſam noch von ſtatten gehen. Die ſegensreiche Kunſt des Buchdrucks war noch nicht erfunden, und alle Produkte ſchriftſtelleriſcher Beſtrebungen vermochten blos auf dem äußerſt mühſamen Wege der Abſchrift ſich weiter zu verbreiten. Daher kam es, daß nur an ſehr wenige Orte Exemplare davon gelangten, und auch dieſe wenigen Exemplare meiſtens noch zur möglichſt ſichern Aufbewahrung in den Bibliotheken begüterter Klöſter, welche die Koſten der Abſchrift aufzuwenden vermochten und aufzuwenden für gut fanden, vergraben wurden; und daher denn auch die begreifliche Thatſache, daß das ganze Jahrhundert und noch mehr Zeit verſtrich, ehe man nur mit den Bemühungen Hucbalds und ſeiner Collegen allgemeiner bekannt wurde, viel weniger an ein weiteres Fortſchreiten auf dem von ihm zuerſt betretenen Wege denken konnte: eine Thatſache, welche dann nothwendig

Digitized by Google

auch in anderer Richtung noch ihre nachtheiligen Folgen auf ein schnelleres Emporblühen der kaum in Wurzel geschossenen Pflanze äußern mußte.

Ein Dutzend ehrwürdiger und gelehrter Geistliche ohngefähr mochte es — so viel wir jetzt noch wissen — seyn, die sich, wie Hucbald, und sowohl vor als nach seiner Zeit, an verschiedenen Orten mit Untersuchungen über Musik und besonders die von Ambrosius und Gregor gegründeten und festgestellten Kirchentonarten beschäftigen; auch Unterricht ertheilten sie darin wohl in ihren Klöstern und namentlich einigen auserwählten Ordensbrüdern; allein, wie Hucbald selbst einst noch, in altgriechischen Theoremen befangen und mit den Abweichungen davon, zu welchen Letzterer so muthvoll als treffend wenigstens die Schleusen bereits geöffnet hatte, aus angegebenem Grunde noch viel zu wenig oder gar nicht bekannt, beschränkte sich Alles, was sie thaten, und ihr ganzer Unterricht doch hauptsächlich nur auf scholastische Spitzfindigkeiten, die Wenigen genießbar und um so weniger vollkommen verständlich seyn mochten und konnten, als sie geradezu in einen Contrast traten mit dem Gregorianischen Systeme, an dem so viel als möglich festzuhalten der strenge Befehl aus Carls des Großen und der damaligen (früher genannten) Päbste Zeiten her noch zu lebendig im Gedächtniß lebte. Nicht unwahrscheinlich kam dazu auch noch das allerzeit vorherrschende und thätig gewesene möglichste Festhalten sowohl des Volks als seiner Führer an Althergebrachtem: man mochte, wenn man sie auch kannte, den Neuerungen Hucbalds, und was damit folgerecht in Verbindung stand, sich dennoch nicht sogleich hingeben, und das Volk der Musik damals war kein anderes, als was der Kirche zunächst angehörte, und seine Führer waren vornehmlich die Ordensgeistliche, denn was man aus jener Zeit (mit gutem Gewissen) irgend mit dem Namen Musik belegen kann, war einzig der Kirchengesang, und für die Praxis dieses war auf angegebenem Wege Nichts zu gewinnen. Gleichwohl wurde fortan in Kirchen und Chören fleißig gesungen, und es lag auch das Gesetz vor, daß diese Musik einen wesentlichen Theil des öffentlichen Gottesdienstes ausmachen solle. Man kann sich denken, wie dabei, da jede Art von nur irgend einer faßlichen und allgemein gültigen oder eingeführten Theorie fehlte, der von Pabst Gregor und einigen seiner Nachfolger, theils auch von Ordensstiftern festgesetzte Gesang immer mehr und mehr ausarten mußte, wie, da schon zu Hucbalds Zeiten nur noch gar wenig mehr von dem reinen Gregorianischen Kirchengesange übrig geblieben war und diese Verunreinigung auch eben die nächste Veranlassung zu seinen dargestellten Bestrebungen gab, — wie jetzt, da man auch in den Resultaten dieser Bestrebungen noch keinen Anhaltspunkt für weitere theoretische Folgerungen ein ganzes Jahrhundert hindurch finden wollte, das letzte Ziel der Ver-

Digitized by Google

wilderung nur mit um so eiligeren Schritten verfolgt wurde. Mag man mir in Betracht der Folgezeiten auch entgegenhalten, daß dieser Verfall um so nothwendiger war, als — wie ich früher selbst auch schon darthat — ein wirkliches Beharren in dem Bisherigen niemals der Kunst einen solchen Aufschwung gestattet haben würde, als später sie in der That mit erstaunlicher Schnelligkeit nahm, und insbesondere auch die außerordentliche Fruchtbarkeit des von Hucbald angedeuteten Bodens zur Kenntniß derjenigen großen Talente und speculativen Köpfe gekommen seyn würde, die allein zu seiner ergiebigen Bebauung fähig seyn konnten: ich habe hier vorerst nur den Thatbestand zu erzählen, und solcher war erwiesen, so wie ich ihn darstellte, soll er in dem Buche der Erfahrung auch als noch so nothwendig aufgezeichnet worden seyn. Auch der Einwurf, daß man sowohl zu Hucbalds als zu Gregors Zeiten wenigstens eine Art von Tonschrift gehabt habe, welche ich selbst, als zwar nothdürftig, doch für den nächsten Zweck genügend bezeichnete, und daß mittelst dieser Schrift sicher sowohl der Gregorianische Kirchengesang, als was nach dessen Einführung noch in der Musik geschehen, der Nachwelt habe treu überliefert, und so vor Entstellungen geschützt werden können, entbehrt alles festeren Grundes. Zugegeben auch, daß wenigstens die Lehrer des Gesanges und der Musik überhaupt, so selten sonst dergl. Werke zu haben gewesen seyn mögen, eine gute Abschrift der Ritual- und anderer musikalischer Bücher in Händen hatten, und so die Kunst in überlieferter Reinheit fortpflanzen konnten, so waren die, früher *) schon erklärten, in diesen Büchern ausschließend eingeführten Neumen (die einzige allgemeiner bekannte Notation damaliger Zeit), und zumal vor Einführung ihrer Linien, doch (und was ich ebenfalls dort darthat) so unzuverlässig, daß wir in Abt Gerberts Werke Script. de mus. sac. pag. 258 nach Johann Cotton's Versicherung launiger Weise lesen können, Meister Trudo habe in seiner Schule die Terz singen lassen, wo Meister Albinus die Quarte gewollt und Meister Salomo sogar die Quinte, und so habe es im zehnten Jahrhunderte und weiter hin fast eben so viele Singweisen gegeben, als Singmeister vorhanden gewesen seien. Man sieht, es ging mit dem Gregorianischen Tonsysteme und Kirchengesange eben so als mit der altgriechischen Musik: die Tonkunst, wie sie als ein heiliger Götterfunken tief in der Natur verborgen lag, und wie wir sie heute und seit Jahrhunderten endlich unser Eigenthum nennen, wollte und mußte nach einem ewigen Willen sich durchbrechen durch die Schaale, welche sie umgab, damit die Menschheit, für welche sie geschaffen, auch ihres Segens theilhaftig werde; aber die Schaale war eingezwengt in

*) Siehe §. 15 ff. des vorhergehenden Capitels.

Digitized by Google

Fesseln, die erst fallen mußten, ehe der Durchbruch konnte vollendet werden, und eine Fessel nur ist es, unter welcher die Kunst, dieses freieste aller unserer freien Güter, niemals gedeihen kann, — der Zwang, die Gewalt des Gesetzes. Aeußert diese überall auch sich wohlthätig, hier bringt sie unendlichen Nachtheil und tritt mit der Kraft der Natur selbst in einen Conflikt. Die altgriechische Musik — sie war an solche Gewalt geschmiedet, und mußte aufhören, sollte eine neue und eigentliche Musikkunst je erstehen; das Gregorianische System — einer so großen Ausbildung es sich auch fähig zeigte, so lange es das Wort des Gesetzes für sich hatte, konnte diese Ausbildung niemals beginnen, und es mußte untergehen, um wirklich das Ziel mit der Zeit einmal zu erreichen, zu welchem es allerdings zuerst und mit sicherm Blick den rechten Weg gezeigt. So die gebieterische Nothwendigkeit auf der einen und ihre treue Befolgung auf der andern Seite, gegen die auch manche andere versuchte Notirungskünste, z. B. das erwähnte vielfach verstellte Hucbald'sche F, um so weniger etwas ausrichten konnten, als sie durchgängig noch unzuverlässiger sich gestalteten, denn jene Neumen, die zumal durch P. Gregors Billigung und Benützung eine Art Sanction im Volke erhalten hatten, die zu verletzen durch allgemeine Einführung einer andern Tonschrift wohl Niemand versucht und gewagt haben würde.

§. 31.

Fortsetzung.

Ein ganzes Jahrhundert also war nach Hucbald fast verstrichen, ehe in unserer Kunst etwas Anderes geschehen konnte und geschehen wollte, als was dieselbe bei vorhandenem Betrieb in sich selbst finden mußte, — ihren Verfall. Hucbalds Organum, die ersten Zeichen einer Art Harmonie, hatte man, aber wie er damit herausgetreten war gleichsam aus aller damaligen musikalischen Praxis, so konnte dasselbe auch auf diese keineswegs wieder zurückwirken, und hinlänglich beschäftigt mit seinem Gegenstande, der auch wohl zu einer eigenen Liebhaberey seiner musikalischen Betrachtungen erhoben werden mochte, blieb jene diesen durchaus fremd. Außer Hucbald lebte aber damals Niemand, der mit kräftig leitender Hand schützend und tiefer hätte eingreifen können in das Gefüge der Zeitumstände. Solche energische Talente und große Geister — sagt ja das Sprichwort schon — werden nur alle Jahrhunderte geboren, und dem fast wortgetreu erschien denn endlich um das Jahr 1020 auch Guido von Arezzo, der weltbekannte ehrwürdige Benediktiner-Mönch in dem Kloster zu Pomposa, unweit Ravenna's und Ferrara's, welcher, und zwar deutlicher als nur irgend einer seiner Vorgänger, einsah, daß Kirchensänger nicht auf dem Wege

Digitized by Google

bloßer Spekulation gebildet werden können und müssen, sondern lediglich mittelst einer möglichst einfachen Elementar-Theorie und einer möglichst praktischen, vernünftigen Methode, und der auch so glücklich war, eine solche Methode zu ersinnen, von welcher leider aber, und wahrscheinlich über alles Lobpreisen und Bewundern der übrigen (theils wirklichen theils aber auch erdichteten) Leistungen des Mannes im Gebiete der Musik, Nichts, wenigstens nichts Specielleres mehr auf unsere Zeiten gekommen ist.

Guido, den die Sage nicht selten den Erfinder unserer Musik schon nannte, und dem wir eben deshalb, so viel Theil auch die bloße Fabel an seinem überschwenglichen Ruhme haben mag, hier eine besondere Aufmerksamkeit schuldig sind, war aus Arezzo gebürtig, aus welchem Grunde er häufig auch Guido Aretinus (der Aretiner) genannt wird. Das Jahr seiner Geburt ist nicht bekannt. Sehr günstig für ihn war aber die Zeit, in welcher er wirkend auftrat, denn die finsterste Epoche, welche das Christenthum hatte sehen müssen, in welcher sich die gläubige Welt nur um den jüngsten Tag und um den Schlüssel Petri bekümmerte, war eben vorbei, und in dem heranbrechenden neuen Morgen fing Aller Geist an, zu erwachen und sich zu regen. Das gab Möglichkeit, die allgemeine Aufmerksamkeit auf einen Gegenstand zu ziehen, von welchem sich dieselbe bisher noch als von etwas Außerwesentlichem abgewandt hatte. Wie gesagt, mochte es um's J. 1018 oder aller spätestens 1020 seyn, als er sich emsiger mit der Musik und besonders mit dem Unterrichte im Gesange zu beschäftigen anfing. Die glänzenden Erfolge seiner dabei angewandten einfachen Methode erregten in seiner Umgebung alsobald großes Aufsehen, doch — wie es gewöhnlich in solchen Fällen zu geschehen pflegt — auch eben so bald den Neid seiner schwächeren Brüder. Diese wußten den Oberen seines Ordens gegen ihn einzunehmen, und er mußte auf dessen Geheiß das Kloster verlassen, worauf er sich einige Zeit, vielleicht um zu desto größerer Folge seines Werkes, in der Fremde lehrend und singend umhertrieb, bis ihn der damalige Bischof von Arezzo, Theobald mit Namen, bei sich aufnahm, und ihm Schutz und Schirm für seine Person wie für seine Bemühungen um den Kirchengesang angedeihen ließ. Nun drang der Ruf von seinen, wirklich auch in Betracht des damaligen Musikzustandes außerordentlichen, Leistungen bald weiter und endlich sogar nach Rom, wo Pabst Johann XIX (nach Andern der XX genannt) eben den heiligen Stuhl einnahm. Dieser ließ ihn zu sich kommen, ließ sich selbst von ihm nach seiner Methode im Kirchengesange unterrichten, und nachdem er — was bis dahin noch kein Sänger in dem ganzen Laufe seines Lebens zu erlernen vermocht hatte — nach einer einzigen Lection schon es dahin gebracht hatte, einen ihm noch unbekannten Gesang,

Digitized by Google

in dem von Guido dahin mitgebrachten und nach ſeiner Weiſe notirten Antiphonar, zu begreifen und (wie man ſagt) vom Blatte zu ſingen, entließ er ihn mit den ehrenvollſten Bezeugungen ſeiner Zufriedenheit und mit der Aufmunterung, weiter thätig zu ſeyn in dieſem Werke Gottes. Es muß dies um das J. 1025 ohngefähr der Fall geweſen ſeyn, da Johann nur von 1024 bis 1033 regierte, und Guido ſchon 1020 ſpäteſtens zu lehren angefangen hatte. Man kann ſich denken, welchen tiefen und großen Eindruck dieſes Ereigniß auf Guido's fernere Erſcheinung als Lehrer hervorbrachte, und nehmen wir dazu noch manche andere glückliche Zeitumſtände derſelben, wohin ſelbſt Ort und Land ſeiner Geburt und der nächſte Kreis ſeines Wirkens gehören, ſo kann und darf es gar nicht mehr wundern, wenn wir in der Folge Sagen an ſeine Perſon geknüpft finden, deren Inhalt nicht ſelten an das Wunderbare gränzt und ihn ſelbſt für das macht, was er hiſtoriſch erwieſen ganz und gar nicht ſeyn konnte. Auch in ſeinem früheren Kloſter hatte jenes Päbſtliche Urtheil eine ganz andere Geſinnung für ihn hervorbracht: der Obere deſſelben lud ihn zum Wiedereintritte ein, und nahm ihn, als er ankam, unter dem aufrichtigſten Bedauern ſeines früheren Benehmens, auf's freundlichſte auf. Nun verblieb er auch wohl den größten Theil ſeines Lebens in dem Kloſter: Verläſſiges aber iſt aus ſeiner ſpätern Geſchichte nicht mehr bekannt; unwahr übrigens iſt jedenfalls, daß er einmal auch nach Deutſchland, und zwar nach Bremen gekommen ſei, und daſelbſt auf Einladung des Erzbiſchofs Herrmann den Kirchengeſang gelehrt habe. Nur ſeine Schriften ſind noch vorhanden, und aus dieſen läßt ſich mit ziemlicher Gewißheit ſowohl die Art als der Charakter und die Richtung ſeiner Leiſtungen darthun, was wir jetzt auch, und zugleich zwar zu möglichſter Berichtigung mancher durch die Länge der Zeit dem hiſtoriſchen Glauben tief eingewurzelter Irrthümer, verſuchen wollen.

§. 32.

Fortſetzung.

Im vorhergehenden Paragraphen ſagte ich, daß von der Lehrmethode, welche Guido bei ſeinem Geſangunterrichte angewendet, und die demnach die erſte theoretiſche Begründung auch des praktiſchen Theils unſerer Kunſt ausmachte *), wenig oder gar nichts Specielles mehr auf unſere Zeiten gekommen ſei; unter den Guidoniſchen Schriften aber, welche uns Fürſtabt Gerbert im zweiten Theile ſeines Werks „Scriptores

*) Zu ſolcher Ordnung des eigentlich theoretiſchen oder harmoniſchen Theils hatte Hucbald — wie gezeigt — bereits den erſten Grund gelegt.

Digitized by Google

ecclesiastici de musica sacra“ aufbewahrt hat, findet ſich auch eine, Micrologus Guidonis, de disciplina artis musicae betitelt, in welcher der gewöhnlichen Annahme nach jene Unterrichtsmethode vorgetragen ſeyn ſoll, und welche unſtreitig auch als das Hauptwerk des großen Reformators angeſehen werden muß. Was wir indeſſen in ſolcher Beziehung daraus zu entnehmen vermögen, beſteht einfach nur darin, daß Guido ſich, bis er den Schüler zur richtigen Intonation gebracht hatte, des Monochords bediente, welches ſchon die alten Griechen gekannt, und das auch ſchon Boethius und zuletzt Hucbald gelehrt hatten, und welchem, wie Guido ausdrücklich ſelbſt ſagt, die Neueren (moderni) noch einen Ton in der Tiefe, nämlich das G (Gamma) zugefügt hatten, ſo daß die Skala oder der geſammte damalige Tonumfang reichte von tief G bis zum eingeſtrichenen a, von welchem an Guido dann dieſelbe noch erweiterte bis zum zweigeſtrichenen d. Im Uebrigen wird nirgend es recht klar, worin eigentlich ſeine Lehrmethode beſtanden. Demnach war er nun aber keineswegs auch der Erfinder des Monochords, für welchen man ihn ſchon ſo oft ausgab; auch nicht Erfinder des Claviers, das aus jenem hervorgegangen ſeyn ſoll; nicht Erfinder des tieferen Tones G u. ſ. w. Selbſt was die ſechs Solmiſationsſylben ut re mi fa sol la betrifft, die allerdings von ihm herrühren, ſcheint es, daß er längſt ſchon mit gutem Erfolge unterrichtet hatte, ehe er auch nur einmal auf den Gedanken ihrer Wahl fiel. Nur in einer einzigen Stelle erwähnt er dieſe Sylben, aber ohne alle ſpecielle Erklärung, vielmehr nur wie eines Hülfsmittels für Schüler von ſchwachem Begriffe, und in Art eines Beiſpiels, als ob man eben ſowohl auch anderer Sylben ſich zu dieſem Zwecke bedienen könne. Zudem haftet Guido überall und auch ſelbſt da, wo er eben von jenen ſechs Sylben ſpricht, an dem von Gregor feſtgeſetzten Syſteme der Octave, ſo daß es kaum glaublich iſt, es könne ſeine Meinung geweſen ſeyn, mit jenen ſechs Sylben überhaupt ſich abzufinden. Demungeachtet hat man dieſen ſechs Sylben zu Lieb' die Bildung eines Hexachords von ſeiner Seite angenommen, wenn gleich bei ihm ſelbſt ebenſo wenig davon zu finden iſt als von der in der Folge ſogenannten Solmiſation mit ihren wunderlich eingezwängten Chikanen der Mutation. Doch davon, weil dieſe Sache wenigſtens für die Geſchichte von Merkwürdigkeit iſt, nun im Beſondern, wie von den Verbeſſerungen, welche Guido wirklich oder erdichtet mit der Notenſchrift und der Harmonie, dem Contrapunkte, u. ſ. w. vorgenommen haben ſoll.

§. 33.

Verbeſſerung der Tonſchrift durch Guido.

Wie oben angedeutet, beſtand zu Guido's Zeiten und theilweiſe durch

Digitized by Google

ihn die ganze Scala oder das gesammte Tonsystem aus nur 21 Tönen, nämlich: G A B C D E F G a b ♮ c d e f g aa bb ♮♮ cc dd. Hieraus ersehen wir auch, daß der Unterschied zwischen ♭ und ♮ ebenfalls zu Guido's Zeiten schon da war und nicht erst von ihm erfunden wurde, wie es gewöhnlich heißt, denn Guido that an dem ganzen Tonumfange Nichts, als daß er ihn um die letzten vier Töne erweiterte. Diese Erweiterung oder Vermehrung der Töne aber machte die bisherige Unsicherheit in der Tonschrift unverhinderlich noch fühlbarer und eine mögliche Verbesserung durchaus nothwendig. Guido unternahm solche, und unbedingt ist dieselbe das größte und wesentlichste Verdienst, welches er sich um die Vervollkommnung der Musik erworben hat, denn dadurch allein ward erst die Erleichterung des Singens nach Zeichen vom Buche möglich. Nur muß man sich der höchst irrigen Meinung nicht hingeben wollen, als habe er auch schon unsere Noten mit ihren fünf Linienſystemen, Schlüsseln ꝛc. erfunden: das ist eine eben solche Fabel vorlirbiger Verehrung, als vieles Andere, was Guido je in der Art bisweilen noch angedichtet wird, als ob Alles, was wir heute in der Musik wissen und vermögen, ursprünglich allein von ihm herrühre. In allen Schriften, welche wir noch von oder unter dem Namen Guido haben, und deren sind sicher mehr, als er je vielleicht selbst geschrieben hat, findet sich auch nicht eine Sylbe davon, daß er schon von unserer Notenschrift, d. h. von einer Tonschrift mit Punkten auf oder zwischen Linien, Etwas gewußt habe; vielmehr sehen wir ihn überall nur mit den bekannten Neumen noch und den Gregorianischen Buchstaben beschäftigt, von welchen letzteren er besonders eingenommen gewesen zu seyn scheint, da er sich ihrer überall lieber bedient, als jener erstern. Die Neumen aber, da sie doch die allgemeine Tonschrift waren, ordnete er besser und zweckmäßiger, so daß die vielen Zweideutigkeiten in ihren Zeichen aufhörten. Zu diesem Ende fügte er den vorgefundenen zweifarbigen Schlüssel-Linien, durch welche schon Gregor der Gr. die Tonschrift etwas genauer bestimmt hatte *), noch zwei weitere bei, und lehrte dann auch, nicht blos die Linien selbst, sondern zugleich die Zwischenräume zwischen denselben zu benutzen. Dadurch erhielt jede einzelne Neume auch ihren unabänderlichen, blos ihr allein eigenen und somit unverkennbaren Platz, wodurch augenscheinlich sowohl jede Zweideutigkeit beseitigt, als zugleich der Grund gelegt war zu dem Linienſysteme, ohne welches die später an die Stelle der Neumen tretende Note gar nicht hätte gebraucht und vielleicht noch lange nicht hätte erdacht werden können. So Viel, aber auch weiter Nichts, that Guido in Wahrheit für die Vervollkommnung der Tonschrift: es war genug für

*) Siehe §. 15 ff. des vorhergehenden Capitels.

Digitized by Google

ſeinen Zweck, wie auch wohl den Haupthebel ſeiner ganzen Unterrichtskunſt, denn der Mangel einer deutlichen und beſtimmten Tonſchrift war der Grund aller bisherigen Schwächen, Unordnungen und Verwilderungen im Geſange geweſen.

§. 34.

Die Solmiſation und das Herachord.

Die Guidoniſche (oder von ſeinen Schülern auf Guido's Namen ausgebildete) Methode betreffend, den Geſang mittelſt der Solmiſation, d. h. mittelſt der ſechs Sylben ut re mi fa sol la, und die Kirchentonarten mittelſt des Herachords und der ſogenannten Guidoniſchen (auch harmoniſchen) Hand *) zu lehren, ſo verbreitete ſich dieſelbe gleich nach Guido's Ableben, noch im Verlaufe ſeines (des eilften) Jahrhunderts, faſt in alle Länder und Gegenden Europa's, und hat allerdings weſentlich dazu beigetragen, den Eifer für den Kirchengeſang und für das Studium muſikaliſcher Theorie überall zu wecken; indeß kam — wie ſchon angedeutet — Guido ſelbſt eigentlich dazu, er wußte nicht wie, und würde ſicherlich ſich ſehr gewundert haben, hätte er von irgend einem ſeiner Schüler noch vernehmen können, daß man aus ſeinen, oben gelehrten, Angaben auf den Schluß gekommen wäre oder glaube kommen zu dürfen, als habe er eine Tonleiter von blos ſechs Tönen (Herachord — Sechſaiter) angenommen und ſey damit von dem ebenſo fruchtbaren und bequemen als einzig richtigen Gregorianiſchen Octavenſyſteme abgekommen. Hiſtoriſch begründet verhielt ſich die Sache im Kurzen ſo. Guido nämlich gab, um den Anfängern die Tonverhältniſſe recht leicht und anſchaulich zu machen, in Folge ſeiner an das Gewöhnliche der Zeit geknüpften Betrachtungen und Unterſuchungen, behufs des Treffens einer Melodie nach Zeichen (Neumen) oder Buchſtaben, in zwei Fällen ſechs Tönen den Vorzug vor allen übrigen, wozu auch die nächſte Veranlaſſung in der Beſchaffenheit der Melodie ſelbſt lag, denn in den damaligen Kirchenmelodien, welche der Mehrzahl nach ſelten den Umfang einer Quinte überſchritten, führt Guido ſechs Tonverhältniſſe auf, welche im Verhältniſſe dieſer melodiſchen Quinte vorkommen, als: tonus (ganzer Ton), wie A zu H; semitonium (nicht voller oder halber Ton), wie H zu C; ditonus (durch einen Ton), der Raum durch zwei ganze Töne, alſo eine große Terz, wie C zu E; semiditonus (durch einen halben und einen ganzen Ton), der Raum einer kleinen Terz, wie D zu F; Diatessaron, d. i. reine Quarte,

*) Eine Beſchreibung derſelben findet man in meinem Univerſallexikon der Tonkunſt Art. Harmoniſch.

wie C zu F; und Diapente, eine reine Quinte, wie C zu G. Mit diesen sechs Tonverhältnissen nun sollten die Anfänger sich genau bekannt machen, um die meisten Melodien, welche gewöhnlich nicht in die Serte und durchaus gar nicht in die Septime sprangen, gleich nach den Tonzeichen treffen zu lernen. Der Rath war für seine Schüler vortrefflich; aber von einer eigentlich sechstönigen Tonleiter, als welche eine Hexachord erscheint, war darin nirgends und nie die Rede.

Eben so verhält es sich mit seinem zweiten guten Rathe, den er betreff des leichtern Treffens einer Melodie und zwar zunächst einem seiner Freunde ertheilte, woraus man später die bekannte Solmisation bilden zu müssen glaubte. Folgenden Gesang nämlich — sagte er — solle man sich recht gut merken, weil derselbe in seinen Hauptabtheilungen immer um einen Ton höher anfange:

C D F DED DDCD E E EFGE DECD FGa
Ut queant laxis resonare fibris mira gestorum famuli
GFEDD GaGFE FGDaGa FG aa GFED C E D
tuorum, solve polluti labii reatum, sancte Johannes.

Habe man sich diesen Gesang und besonders das Verhältniß seiner Verse oder Strophenabschnitte mit den Anfangstönen und ihren zufälligen Sylben recht fest eingeprägt, so könne es auch gar nicht fehlen, daß man jeden Abschnitt im rechten Tone anfange und fortführe, da auf C die Sylbe ut, auf D die Sylbe re auf E die Sylbe mi, auf F die Sylbe fa, auf G die Sylbe sol und auf a die Sylbe la falle, und man also bei jeder dieser Anfangssylben auch wisse, welchen Ton man darauf aus jenen sechs Tonstufen, über welche kein Melodiensprung hinausgehe, zu singen habe. Daß die Töne C D E F G a, wie die spätere und wahrlich nicht sehr einfache Solmisation bestimmte, nun auch Ut re mi fa sol la heißen sollten, wollte Guido ganz und gar nicht, sondern dieselben nur als Erinnerungsmomente für das Gedächtniß angesehen wissen; die Töne sollten mit diesen Gedächtnißsylben des bekannten Liedes nur desto fester gehalten werden, weil alsdann der Sänger alle möglichen Tonverhältnisse auch anderer Gesänge damaliger Zeit leicht treffen könne, da keiner dieser eine Melodie mit einem größern denn zum Allerhöchsten einem Sertensprunge enthalte. Dies Alles, und namentlich, daß Guido damit durchaus nicht zu einer Leiter von 6 Tönen Veranlassung geben wollte, vielmehr stets an dem Gregorianischen Octavensysteme, als der ersten Grundlage alles geordneten Tonsystems, festhielt, beweisen auch seine eigenen Worte, die er in seinem Briefe an

Digitized by Google

seinen Freund, den Mönch Michael seines Klosters *), schrieb; „Wie wir in jeder Schrift nur 24 Buchstaben haben, so in jedem Gesange nur sieben Töne, denn wie in der Woche sieben Tage, so in der Musik sieben Töne. Die andern, welche über die sieben noch hinzugethan werden, sind dieselben Töne, und klingen ganz ähnlich, ohne allen Unterschied, nur daß sie noch einmal so hoch tönen.“ Das beweist doch deutlich genug, daß im Tonsysteme überhaupt Guido das zumal auch von der Natur gebotene Octavenverhältniß beibehielt, und weder an ein Hexachord als sechstöniges Leitersystem, noch an eine Solmisation, wie wir heute diese kennen ja wie sich solche lediglich auf jenes Hexachord gründet, dachte; nur um das Treffen zu erleichtern, beschränkte er seinen Intervallen-Unterricht auf jene sechs Töne, und er glaubte nicht allein dies thun zu dürfen, sondern durfte solches wirklich auch um so dreister thun, als in keine der dermaligen Kirchenmelodien und damit in keiner der damaligen Musikgestaltungen ein größeres Intervall, ein größerer Intervallensprung vorkam. Konnte der Sänger eine Secunde, eine Terz, eine Quarte, eine Quinte und eine Serte treffen, so konnte er alle Melodien auch, welche man damals hatte, sofort vom Blatte singen. Hiernach scheint mir auch nicht einmal eine Beschreibung dessen hieher zu gehören, — jenes wunderlichen Schemas der Leiterintonation, jenes unnatürlich gestalteten, viel verwickelten Dinges, welches die Geschichte unter dem Namen Guidonische Solmisation bis auf unsere Zeiten geliefert hat, **) sondern haben wir, um ein vollständiges Bild der Musik des eilften Jahrhunderts zu geben, das unbedingt Guido von Arezzo ganz und gar in sich abschließt, einzig nur noch darnach etwa zu fragen, ob Guido, außer dieser seiner methodischen Anordnung des praktischen Gesangunterrichts und außer dieser mehr theoretischen Begründung der gesammten praktischen Musik, die damals noch immer rein einstimmig sich gestaltete, auch vielleicht Etwas zur Vervollkommnung des von Hucbald so ärmlich geordneten Harmoniesystems beigetragen hat? —.

---

*) Dieser Brief findet sich in Fürstadt Gerberts mehrangeführtem Werke unter dem Titel: Epistola Guidonis Michaeli Monacho de ignoto cantu directa.

**) Wer von den Lesern gleichwohl eine solche Erklärung noch wünschen sollte, findet solche am vollkommensten und faßlichsten gegeben wohl in meinem Universallexikon der Tonkunst Art. Solmisation, wie in der Zeitschrift Cäcilia Bd. 9 S. 51 ff.

Digitized by Google

§. 35.

War Guido Erfinder des Contrapunkts oder hat er überhaupt auch nur Etwas zu dessen Erweiterung und Verbesserung beigetragen? —

Daß Guido nicht der erste Erfinder dieser unserer harmonischen Kunst war, haben wir früher schon genugsam dargethan, und brauche ich darüber kein Wort mehr zu verlieren. Solche Ehre gebührt einzig und allein Hucbald. *) Aber auch betreff ihres zweiten Theils muß die überschriebene Frage geradezu mit Nein beantwortet werden. Nehmen wir zum Beweise wieder Guido's eigene Schriften zur Hand. Auch nicht einen Gedanken von irgend einer contrapunktischen Regel oder von einem harmonischen Grundsatze im späteren Sinne des Worts finden wir hier. Guido nahm in dem, was allenfalls als ein Anfang einer Mehrstimmigkeit angesehen werden kann, dasjenige, was ihm seine Zeit als Gebrauchssache gab und was, ein Jahrhundert schon alt, eben von Hucbald noch herrührte. Mag es seyn, daß Guido selbst Hucbalds betreffende Schrift nicht kannte, wie er denn eben deshalb auch Hucbalds Tonschrift mit dem vielfach verzogenen F in keiner Weise und mit keinem Worte erwähnt, so kannte er jedenfalls doch dessen **Organum** in seiner praktischen Anwendung, die sich nothwendig schon verbreitet haben mußte, kannte die von Hucbald erfundene Diaphonie, Triphonie und Tetraphonie, ohne vielleicht zu wissen, daß sie von Hucbald ursprünglich herrührte, blos weil sie einmal im Gebrauche war, d. h. wer etwa von einem solchen mehrstimmigen Satze Gebrauch machen wollte. So, als etwas Gebräuchliches, allgemein Bekanntes, stellt Guido diesen Satz auch deutlich in seinen Schriften auf. Damit ist nun aber auch die Meinung Kiesewetters, wie ich sie schon §. 28 und 29 zu widerlegen suchte, völlig entkräftet, daß Hucbalds **Organum** niemals in allgemeinen Gebrauch gekommen, vielmehr, um dem menschlichen Ohre einen solchen geschmacklosen Streich zu ersparen, in dessen Kloster als ein alleiniges Eigenthum gleichsam vergraben worden sey, denn alsdann hätte ja auch Guido es nicht kennen dürfen und kennen können, da er nicht einmal weiß, von wem es ursprünglich herrührt (hätte er dies gewußt, so hätte er es gewiß auch irgendwo einmal gesagt), sondern ausdrücklich als etwas Gewohntes darstellt. Am bestimmtesten geschieht dies im 18. Capitel seines Micrologs, wo er zudem noch hinzusetzt, daß diese Diaphonie in der Regel **Organum** genannt werde. Uebrigens findet er eben daselbst auch das **Organum** mit geraden

*) Man sehe die §§. 22 ff. des vorhergehenden ersten und dieses zweiten Capitels.

Digitized by Google

Quintenſchritten ſchon etwas hart, und giebt daher dem mit Quarten den Vorzug, wie dies bekanntlich nicht anders bei Hucbald der Fall war, der ebenfalls die Quartenverbindungen mehr liebte als jede andere, und nur zur Vermehrung der Stimmen dieſe blos in den höheren oder tieferen Octaven verdoppelte, wie dies gleichfalls Guido jetzt noch that, mit jeweiliger Untermiſchung von Secunden und Terzen, doch letztere am ſeltenſten. Ich will aus dem mehrerwähnten Microlog ein Paar Beiſpiele von zweiſtimmigem Satze in unſeren heutigen Noten hier mittheilen:

Sollte nun der Satz drei- oder vierſtimmig ſeyn, ſo ward einer oder wurden beide dieſer Töne in einer höhern oder tiefern (hier ſpeciell höhern) Octav verdoppelt. Man ſieht daraus, daß an und für ſich die Töne noch immer auf gut Glück blos, ohne allen innern oder äußern Grund, zuſammengereihet wurden, und daß Guido's Diaphonien nicht im Geringſten beſſer, und keineswegs erträglicher waren als die Hucbalds. Auch waren die Veränderungen Guido's nichts weniger als neu. Hucbald hatte — wie zu ſeiner Zeit gezeigt — die damals diſſonirende Terz und die Secunde auch ſchon gebraucht, und nicht weniger die Fortſchreitung in Quarten. Nicht umgehen kann ich wenigſtens in einer beiläufigen Bemerkung, daß Kieſewetter aus dieſer Uebereinſtimmung des Guidoniſchen harmoniſchen Satzes mit völlig dem Organum Hucbalds auch den Beweis noch zieht, daß ganz unmöglich Guido der Erfinder des Claviers, Clavichords, Spinetts oder Clavicymbels habe ſeyn können, denn — ſagt er — wäre dies der Fall geweſen, ſo würde das harmoniefähige Clavier (Polyplectrum) dem ehrwürdigen Guido ſicher das Horrible einer ſolchen Diaphonie gezeigt und ihm wohl andere, von ihm noch gar nicht geahnte Dinge gelehrt haben. Allein — erlaube ich mir dem letzten Satze wenigſtens entgegenzuhalten — es waren ja ſchon Orgeln da, und ſollte man eine ſolche Diaphonie nicht auch ſchon einmal, und wenn auch nur privatim, zu ſingen verſucht haben? — oder hätte Guido beim Clavier vielleicht beſſere Ohren gehabt als beim Geſange und bei der Orgel? — doch laſſen wir das dahin geſtellt ſeyn; wahr iſt und bleibt immer, daß Guido von einem Clavier noch Nichts wußte.

Demnach hat Guido in harmoniſcher Beziehung gar Nichts verbeſſert, noch weniger erfunden, ſondern hat nur genommen, was das Jahrhundert vor ihm überlieferte, was er vorfand, blos (nach ſeinem Geſchmacke) für

Digitized by Google

das Eine mehr, für das Andere weniger sich erklärend. Alle Beispiele eines zweistimmigen Organum aus dem 19. Capitel des Micrologs, welche daselbst nur mit Buchstaben (Guido's Lieblings-Schreibart) in zwei geraden Zeilen, zwischen welchen der Text mit senkrechten Strichen der Eintheilung der Sylben steht, ohne Linien notirt sind, bringen nichts Anderes als damals gewöhnliche Formeln des Kirchengesangs in den damaligen Tonarten (Kirchentonarten), welche *Distinctiones* genannt wurden, und welche eben so hart und beschwerlich klingen als harmonische Zusammensetzungen von dem allerältesten Harmoniker Hucbald. Unsers Guido und seines Jahrhunderts Aufgabe war einzig und keine andere, als für das Herrschende jener Zeit Mittel und Wege zu finden, dem Uebelstande eines völlig unordentlichen, von jedem Meister anders gelehrten und in allen Kirchen verschieden wiedergegebenen Gesanges der Gregorianischen, damals schon höchst verderbten, Weise möglichst abzuhelfen.

§. 36.

Erweiterung der Lehre von der Harmonie. Neues *Organum*.

Eine Erweiterung der Lehre von der Harmonie, durch welche ein freieres und gefälligeres Bewegen in derselben gewonnen werden konnte, und wirklich auch gewonnen wurde, brachte erst, mit noch manchen anderen für die Geschichte unsrer Kunst höchst wichtigen Entdeckungen und Erfindungen, das zwölfte Jahrhundert. Erstaunen wir darüber, über solch' langsamen Fortschritt, aber die glaubwürdigsten historischen Documente, Ueberbleibsel von praktischen Werken jener Zeit, bewahrheiten ihn. Zwei ganze Jahrhunderte schwanden seit Hucbald dahin, ehe auch nur ein ernstlicherer Gedanke an Förderung der neuen Musik oder an eine Wiederaufnahme der alten irgendwo aufgetaucht und wirksam geworden wäre. Die wesentlichste Schuld davon trug wohl einzig der Umstand, daß die Theorie unsrer Musik früher sich ausbilden wollte, denn ihre Praxis, während diese doch nur eine ergiebige Grundlage für jene abzugeben vermochte. Es ist dies für alle Kunst und Wissenschaft ein verkehrter Gang, wie hätte er in der Musik von weniger Unheil seyn können? — Doch wie kam es, daß er überhaupt nur eingeschlagen wurde? — Der würdige Kiesewetter beantwortet vollkommen richtig diese Frage so, wenn überhaupt wir aus seiner Darstellung eine solche Antwort auf eine solche Frage entnehmen dürfen: „Hätte der alte römische Consul Boethius seine fünf Bücher de musica nicht geschrieben, und wären die damals für verloren geachteten musikalischen Traktate der Griechen nachmals nicht wieder aufgefunden worden, so hätten unsere europäischen Altvordern

Digitized by Google

die Verhältnisse der Klänge, bei gelegenerer Zeit, wohl auch noch erfunden, und die zwölf Halbtöne der Octave eben so gut als vor Jahrtausenden der Chinese seine zwölf Lü; sie hätten endlich auch wohl, auf mechanisch-empirischem Wege, die Symphonie der Klänge ausfindig gemacht, und ihren gelehrteren Nachkommen das Geschäft überlassen, zu messen und zu rechnen, um den physikalischen und mathematischen Grund jenes Wohlgefallens nachzuweisen, das ihr (wenigstens noch unverbildetes) Ohr an gewissen Tonfolgen und an gewissen Tonverbindungen gefunden hätte; mit der Zeit hätten Systematiker, Theoretiker, Grammatiker, Rhetoriker, ja Aesthetiker schon auch noch zu thun bekommen. Und dies wäre die natürliche Ordnung gewesen. Nun aber mußte sich Alles in die gegebene griechisch-römische Theorie fügen, die, mit aller Bemühung der Commentatoren, auf eine ganz neue, christlich-kirchliche Musik übertragen, immer nicht völlig klar werden, auch dieser letzteren nicht recht zum Gedeihen gereichen wollte." Kurz — möchte ich sagen — ehe unsere europäischen Voreltern eine noch irgend, nur einigermaßen ausgebildete, musikalische Praxis hatten, holten sie die altgriechischen oder von Römern denselben nachgeschriebenen theoretisch-musikalischen Werke hervor, freilich wohl in der guten Absicht, um darnach die Praxis ihrer neuern christlichen Musik so viel als möglich weiter auszubilden, aber da die in jenen enthaltenen musikalischen Theoreme durchaus und ganz und gar nicht auf diese, so viel wenigstens davon da war, paßten, so verloren sie sich — und das war der Fehler — statt alle den unnützen schriftstellerischen Quark wieder zur Seite zu werfen und lieber, wie Gregor d. Gr. und nachher Guido auch that, an der sichern Hand der Natur selbst erst Versuche auf praktischem Gebiete anzustellen, in allerhand spitzfindigen Speculationen und Grübeleien, um endlich doch wo möglich einen Zusammenhang zwischen ihrer eigentlichen Musik und jener altgriechischen, auf ganz anderm Boden erwachsenen Theoremen heraus zu finden, und vergaßen, da dies Ziel nimmer doch erreicht werden konnte, darüber dann sogar auch das Verfolgen des Wegs, der von einigen hie und da aufstehenden Hellseher in der Sache so deutlich und bestimmt, als Zeit- und Thatumstände es nur irgend zuließen, ihnen gezeigt wurde. Doch konnte solches Treiben, so lange es dauerte, auch nicht ewig fortgehen. Tausend Hindernisse werfe man der Wahrheit in den Weg, wenn auch langsam nur, durchdringen wird sie endlich doch und gewiß. Das Gute, Reine, Wahre, einzig Rechte, — es soll tausend- und abertausendmal unterdrückt, verdunkelt, verborgen werden, ans Licht kommt es einmal dennoch. So auch hier in unserm Falle. Bis ins zwölfte Jahrhundert hinein — freilich eine lange Zeit — war man den angedeuteten verkehrten Weg gegangen, doch jetzt kehrte man endlich auf den rechten wieder zurück, und welche äußerst frucht-

Digitized by Google

reiche Folge eine ſolche glückliche Einlenkung auch augenblicklich hatte, werden wir in der gleichfolgenden Darſtellung ſofort erfahren.

§. 37.

Fortſetzung.

Lange genug hatte das, was wir — um dem Dinge doch einen Namen zu geben — Harmonie nennen, für die theoretiſche Forſchung auf dem Papiere geſtanden und waren wohl hie und da nur praktiſche Verſuche darnach gemacht worden; im zwölften Jahrhunderte endlich fing man an, die Wirkung einer harmoniſchen Verbindung von verſchiedenen Klängen auch mehr auf dem Wege empiriſcher Experimente zu erforſchen. Da fand es ſich denn bald, daß das, was in dieſer Beziehung die Vorzeit dem immer mehr geübten und gebildeteren muſikaliſchen Ohre überliefert hatte, gar wenig natürlichen Grund und die Wirkung eines Wohlklangs für ſich anſprechen durfte; fand, daß die von den Griechen und ihren leichtgläubigen Nachfolgern als Diſſonanzen verſchrienen großen und kleinen Terzen, großen und kleinen Serten durchaus nichts ſo Widriges im Klange an ſich haben, und man wohl auch ihrer in einer harmoniſchen Verbindung der Töne ohne ſonderliche Furcht, das Ohr zu beleidigen, ſich bedienen dürfe, ja zu deſto ſchönerer Abwechſelung der Harmonien ſich ſchritte, wie zur Milderung mancher bisherigen grauſamen Härten bedienen müſſe; nahm, bei immer weiter gehenden Uebungen und durch den bisherigen Erfolg auch zu immer größerem Fleiße angeregten Verſuchen, ſogar wahr, daß auch die große und kleine Secunde, die große und kleine Septime, ja endlich ſelbſt jener ſo lange verrufene Tritonus (die übermäßige Quarte), wenn auch nicht frei und einzeln angegeben, doch im ſtufenweiſen Durchgange, nicht nur überhaupt brauchbar, ſondern auch das beſte Mittel ſeyen, den Eckel und die craſſe Monotonie einer beſtändig fortgeſetzten Reihe von Terzen, Quarten, Quinten und Octaven auf eine ſehr angenehme, überraſchende, unterhaltende Weiſe zu beſeitigen; und warum auch hätte man nicht ſollen, wenn man den Verſuch dieſerhalb nur anſtellen wollte, von einer Möglichkeit, einer Wahrheit ſich überzeugen, die ſo einfach wie tief in ganz natürlichen Verhältniſſen begründet iſt? warum nicht das, wenn man es nur anſchauete genau, erkennen, was jeder nur einigermaßen geſunde Sinn ſo leicht begreift? —

Einmal erkannt aber das Wahre, Schöne und Gute und ſich überzeugt von der großen Wichtigkeit ſeines neuen Erfundes, läßt und ließ man auch nicht wieder los, auf was wir jetzt, von unſerm Standpunkte aus, als ein ſo äußerſt werthvolles Produkt menſchlichen Geiſtes zurückſchauen, das

Digitized by Google

gleichwohl zunächst nur gefunden und hervorgebracht werden konnte auf dem Wege empirischer Experimentation; und so ein lichteres, weiteres Feld gewonnen im Reiche des mehrstimmigen Gesanges, auf dem man sich freier, leichter, und gleichwohl mit ungleich größerer und reizvollerer Annehmlichkeit bewegen konnte, war denn der Entschluß auch sofort gefaßt, von dem so alt gewordenen Hucbald'schen **Organum**, obgleich es anzutasten ein Guido, der damals halbvergötterte, nicht wagte, loszulassen, und an dessen Statt ein neues zu setzen, das mit den Bedürfnissen der Zeit wie mit ihrer Fähigkeit zu reicheren Gestaltungen, für welche jenes nie genügende Auskunft und Kräfte reichte, im möglichsten Einklange stehe. Was eingezwängt gewesen war bisher in engste Fesseln, hatte, einer geheimen Stimme der Natur folgend, jene durchbrochen und ein weiteres, athemfreieres, beweglicheres und bequemeres Reich mit eigener Kraft sich erobert; nichts lag näher, als daß es solches nun auch zu begränzen und in seinen einzelnen Theilen nach wissenschaftlicher Art zu ordnen suchte, wodurch unverhinderlich dann ein völlig neues **Organum** entstand, denn ***Organum*** blieb stets noch der Name für das harmonische (mehrstimmige) Regelsystem.

§. 38.

Erfindung einer neuen Tonschrift, unsrer Note.

Doch auf eine Schwierigkeit, unvordachter Art, mußte dieses Unternehmen alsobald stoßen, die ganz geeignet gewesen wäre, es in seinen ersten Anfängen schon wieder aufhören und Alles, wodurch es hervorgerufen, auch wieder auf seinen ersten Grund zurücklehren zu lassen, wenn nicht der Alles durchdringende, umfassende menschliche Geist auch in dieser Richtung wieder durch seine inwohnende göttliche Kraft zum rechten Mittel geleitet worden wäre. Nur Nothwendigkeit, nur in Wahrheit ein Bedürfniß, und die Befriedigung wird nie fehlen, außer es wäre von einem höhern Willen Auflösung beschlossen; solche aber konnte und kann für die, zumal damals eben erkeimende Musik nie gemeint seyn, so lange ein lebendes Herz in diesem Weltall schlägt.

Die Tonlehrer, Sänger und Musikfreunde des zwölften Jahrhunderts hatten durch allerhand Versuche, Uebungen u. s. w. herausgebracht, daß sich in dem mehrstimmigen Gesange (der Harmonie) auch noch andere Intervalle anwenden lassen als die Quarte, Quinte und Octave: sie hatten sich auch von der schönen Wirkung der Terzen und Serten überzeugt, wie davon, daß sich innerhalb größerer Schritten der einzelnen Stimmen,

Digitized by Google

um solche bequemer und leichter, melodischer zu machen, auch die zwischenliegenden Töne, indeß nur durchgehend, noch anschlagen lassen, da sie zu den liegen bleibenden Tönen der übrigen Stimmen eine Dissonanz, Secunden oder Septimen, bilden, die an sich zwar hart, jedoch so vorübergehend ganz angenehm erscheinen. Nun aber, sollten alle diese wichtigen Erfunde auch ins praktische Musikleben, in den öffentlichen Gesang selbst eingeführt, sollte zu dem Behufe ein neues Organum gebildet werden, mit Hülfe dessen die überhaupt schöne Wirkung auch zu einem Allgemeingut der gesammten musikalischen Welt sich erheben, so war nöthig, daß man die auf solche Weise erfundene Melodie und Harmonie auch aufzeichnete, in sichtbaren Zeichen darstellte und aufbewahrte, und dazu reichte, wie man sich auch anstellen und welche Versuche man dahinaus wagen mochte, die bisherige Neumenschrift schlechterdings nicht aus, denn jetzt entstand, und namentlich in Folge der durchgehenden Dissonanzen, schon eine Art gemischten Contrapunkts (nota contra notam), der in seiner Aufzeichnung wohl drei, vier verschiedene Zeichen gegen eines bisweilen, also Zeichen von verschiedenem Zeitwerthe zugleich erforderte, der mit den Neumen aber gar nicht ausgedrückt werden konnte. Man war gezwungen, eine neue ausreichende Tonschrift zu erdenken, oder das ganze Resultat so vieler und vielleicht langjähriger, mühsamer Untersuchungen wieder als eine bloße ephemere Erscheinung fallen zu lassen. Das indeß wäre ein zu großes Opfer, ein zu großer Verlust gewesen, und so richtete sich alles Nachdenken denn zunächst auf jenen ersten Gegenstand. Siehe da, vier Linien zur Sicherung der Ordnung der Zeichen hatte man ja schon aus Guido's Zeiten her, von denen eine roth den C-, die andere gelb den F-Schlüssel anzeigte; auch hatte Guido schon gelehrt, nicht blos die Linien selbst, sondern auch die Zwischenräume zwischen denselben zu benutzen; und darauf mußte man dann bald kommen, daß Punkte zwischen und auf den Linien sich bequemer und weit mannigfaltigerer gestalten lassen als die kleinen Strichelchen, Häckchen und Schnörkel, woraus die Neumenschrift bestand. Man konnte die Punkte eckig, rund, länglich, quadrat und wie noch anders machen. Dabei bewahrten sie zuletzt auch eine weit größere Einfachheit, und erleichterten so die Uebersicht. Je nach der Gestalt eines solchen Punktes konnte man ihm ja auch einen bestimmten Werth beilegen, so daß der eine doppelt so viel Zeitwerth hatte als der andere, und man aus dieser Gestalt recht wohl zugleich zu beurtheilen vermochte, ob die eine Stimme zwei oder, vier Töne zu singen hatte, während eine andere nur einen oder zwei Töne angab. Die Höhe und Stellung der Punkte auf oder zwischen den Linien bezeichnete die Höhe des Tones, wie vorher solches auch

Digitized by Google

bei den Neumen der Fall war, und mit vier Linien und ihren drei Zwischenräumen reichte man dazu recht wohl aus, denn Guido hatte ja auch schon deshalb nur sechs Intervalle besonders zu treffen gelehrt, weil keine der vorhandenen Melodieen über einen solchen Umfang hinausging. Der erste beste praktische Versuch bestätigte dann die Wahrheit und Nützlichkeit des bis dahin vielleicht nur in der Idee entworfenen Planes, und sofort hatte man vier verschiedene neue Tonzeichen, die vollkommen für das vorhandene Bedürfniß ausreichten, und die ihrer ganzen Wesenheit nach nichts Anderes sind als erste Anfänge unserer jetzigen Noten. Man nahm zunächst als Tonzeichen von längstem Zeitwerthe einen langen starken Querstrich, einen bedeutend in die Länge gezogenen starken Punkt, etwa in dieser Gestalt ▬. Dasselbe erhielt daher auch den Namen *Maxima* (nämlich nota — größtes Tonzeichen, größte Note). Ein nur halb so lang in die Quere gezogener Punkt ▬ mußte und konnte dann auch nur halb so viel gelten, und man nannte ihn *Longa*. Ein bloßer starker viereckiger Punkt ■ galt wieder nur halb so viel als dieser, und er hieß *Brevis*; und ein umgekehrter mit seinen Ecken seitwärts gerichteter Punkt ✦ hatte wiederum nur halb so viel Werth und hieß *Semibrevis*. Leicht nun aber konnte in dieser Gestalt beim Schreiben die **Longa** mit der **Brevis** verwechselt werden, und um das zu verhüten setzte man der **Maxima** (auch **duplex Longa** genannt) und **Longa** noch einen kleinen perpendikulären Strich an der rechten Seite an (▬| ▬|), den die **Brevis** nicht hatte. So war auch diese Verwechslung nicht mehr möglig, und man hatte ein, wenn auch nur erst kleines, doch für das damalige Bedürfniß ausreichendes Notensystem von Tonzeichen mit verschiedenem Zeitwerthe:

Diese die allerersten Noten, die Noten des zwölften Jahrhunderts. Man begreift die große Wichtigkeit der Erfindung und auffallen muß daher, wie bis auf den heutigen Tag noch nicht der eigentliche Erfinder, der Name desjenigen, sehr einsichtsvollen, verständigen und für die Musikgeschichte so wichtigen Mannes entdeckt werden konnte, welcher zuerst Gebrauch von diesen Tonzeichen machte. Wir finden, was man auch in solcher Beziehung schon aufs gerade Wohl hin und meistentheils aus Pietät für den frommen Guido behauptet haben mag, diese in keinem frü-

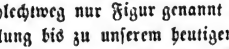
Digitized by Google

hern als den Werken des zwölften Jahrhunderts, aber nirgends iſt ſolcher Name genannt.

§. 39.

Fortſetzung.

Und damit ſollte ich nun eigentlich, um der chronologiſchen Ordnung willen, den Gegenſtand für die Geſchichte laufender Periode verlaſſen; allein der beſſeren Ueberſicht wegen, und um nicht ſpäter wieder darauf zurückkehren zu müſſen, ſey es mir ausnahmsweiſe geſtattet, in Kürze auch noch zu zeigen, welches Schickſal, wenigſtens in der nächſtfolgenden Zeit, die ſo eben erfundene Note, welche damals ſchlechtweg nur Figur genannt wurde, zur ferneren Ausbildung und Entwicklung bis zu unſerem heutigen Notenſyſtem erlebte.

Man hatte alſo im zwölften Jahrhunderte ſchon eine **Maxima** oder **Duplex Longa**, welche 2 **Longis**, 4 **Brevibus** und 8 **Semibrevibus** gleich galt. Im dreizehnten Jahrhunderte kam dann wegen des erweiterten Bedürfniſſes noch hinzu eine ***Minima*** (die damals kleinſte Note), welche in dieſer Figur nur den ſechszehnten Theil einer **Maxima** hatte, deren alſo in der Zeit 16 auf eine **Maxima** gingen; und im vierzehnten Jahrhunderte endlich wurden um der bequemeren Schreibart willen die hier ſchwarzen Köpfe unausgefüllt gelaſſen:  Auch entſtanden damals ferner ſchon, da ſich die Tonverbindungen immer mehr vervielfältigten, eine ***Semiminima*** (halb ſo lange als die erſte kleinſte Note) , eine ***Fusa*** (geſchwänzte, unſer Achtel) , und eine ***Semifusa*** (doppelt geſchwänzte, unſer Sechszehntel) . Die Tonwerke wurden aber notenreicher, und die eckige Form der Figuren mußte das Schreiben dabei immer mehr erſchweren: man machte ſich die Sache dadurch leichter, daß man die Noten rund ſchrieb, was ſchneller von ſtatten ging, wie wir dies heute noch thun, nur die **Brevis** hat ihre Figur zum Unterſchied von noch kleineren Geltungen behalten, und die **Maxima** wie **Longa** hat man auf andere Weiſe (durch Ligaturen) zu erſetzen gewußt. Die Zeit, wann alle dieſe Veränderungen vor ſich gingen und verſucht wurden, werde ich im Laufe der ſpäteren Erzählung immer andeutend zu berühren haben.

§. 40.

Beginn eines wirklichen Menſuralgeſanges.

Auch bei der Erſcheinung und dem Gebrauche von Noten verſchiedenen Zeitwerths, ſo viel an und für ſich auch ſchon dadurch gewonnen ſeyn

Digitized by Google

mußte und so leicht sich eben darnach ein Begnügen und Ausruhen nach so vielen und mancherley Bestrebungen für längere Zeit annehmen läßt, blieb man in gegenwärtigem zwölften Jahrhundert nicht stehen, sondern, um die Eintheilung der einzelnen Gesangsschläge desto bestimmter noch, und die in ihrem Werthe an und für sich geradtheiligen, aber an kein bestimmtes Maaß für ihre Zeitgeltung gebundenen Tonzeichen für alle Fälle, das heitere wie das fröhliche Lied, brauchbar zu machen, nahm man nun, als man sich über die Zeichen selbst bereits vereinigt hatte, bald auch ein gewisses **Tempus**, ein Zeitmaaß, kurz eine Mensur an, wofür, wie bei unseren Noten ähnlich das Achtel, die **Brevis** als mittlere Zeichengattung als Richtschnur dienen mußte. Nach dieser **Brevis** zählte man alle Noten ihrer Figur gemäß ab. War man bei Beginn eines Gesanges darin übereingekommen, wie schnell die **Breves** auf einander folgen sollten, so hielt der Sänger, welchem eine **Maxima** vorgeschrieben war, seinen Ton so lange aus, bis er vier **Breves** gezählt hatte u. s. w. Die Note **Brevis** selbst ward daher häufig auch nur schlechtweg das ***Tempus*** genannt. Ein absolutes Zeitmaaß war damit noch keineswegs und eben so wenig auch das erreicht, was wir im eigentlichsten Sinne des Worts Takt nennen. Diesen hatte man damals noch nicht; allein es kam doch schon mehr zeittheilige Ordnung in den Gesang, eine gewisse Art von Mensur, von welcher wir in aller früheren Musik nicht eine Spur finden, und die doch so höchst nöthig erscheint, um nur irgend, und selbst den geringsten harmonischen Satz ordentlich ausführen zu können. Wenn vorher zwei Sänger in verschiedenen Stimmen mit einander sangen, so mußte immer der eine auf den andern Acht haben, wann dieser einen andern Ton einsetzte, dann schritt auch er zu seinem folgenden, über oder unter jenem in der Schrift verzeichneten Tone fort; jetzt aber brauchte jeder Sänger nur seine Note, seine Tonfigur genau anzusehen, die **Breves** pünktlich darnach abzuzählen, und er wußte genau, wann er fortschreiten durfte und mußte, ohne alles Passen und Warten auf seine mitwirkenden Collegen, was zudem gar nicht mehr anwendbar gewesen wäre, da in den nunmehrigen Tonsätzen, in dem gemischten Contrapunkte ja häufig auch wohl vorkommen konnte, daß ein Sänger zwei- dreimal seinen Ton wechselte, während ein anderer in anderer Stimme immer nur ein und denselben Ton aushalten sollte. Daher nannte man von jetzt an auch den Gesang nach solchen neu erfundenen Noten die ***Musica mensurabilis***, Mensuralmusik oder Mensuralgesang (da alle Musik damals noch bloßer Gesang war), auch Figuralmusik, ***Musica figuralis***, von den dabei angewendeten Figuren nämlich, wie jene Notengattung hieß, und im Gegensatze zu der eigentlichen Römischen Liturgie, die den Namen ***Musica plana*** oder ***Cantus planus*** führte,

Digitized by Google

und welche bis ins vierzehnte Jahrhundert noch ihren alten Neumen treu blieb, wo sie zuerst die eigentliche Note, um deren Sanctionirung aber sicher unter dem Namen Gregorianische Note *), im barbarischen Latein *Nota quadriquarta*, bei sich einführte.

Nicht genug, und was die erste Entstehung eines förmlichen Mensuralgesanges schon im zwölften Jahrhundert noch mehr bewahrheitet: — man theilte nach jener Annahme jenes *Tempus* (Zeitmaaß) sofort auch in zwei verschiedene Gattungen ein, wodurch der Notenwerth zugleich eine größere Mannigfaltigkeit und Theilungsfähigkeit erhielt, nämlich in ein *Tempus perfectum* und ein *Tempus imperfectum*. Das erstere, das Tempus perfectum, repräsentirte ein dreitheiliges, und dieses, das Tempus imperfectum, das gewöhnliche zweitheilige Zeitmaaß, so daß beide gewissermaßen unserem Dreieinsel- und Zweieinseltakt gleich kamen, indem im Tempus perfectum die Maxima drei Longen, sechs Breven, 12 Semibreven ꝛc. ꝛc., im Tempus imperfectum aber — wie oben und zu allererst — nur 2 Longen, 4 Breven, 8 Semibreven u. s. w. galt: eine Vergrößerung des Notenwerths, die um so dringender später eine Vermehrung kleinerer Notengattungen veranlassen mußte, als man das Lästige dieser verschiedenen Eintheilung einerley Zeitmaaßes wieder aufhob, jedoch erst alsdann, wie die Lehre von der Mensur schon einen gewaltigen Prozeß der Spitzfindigkeit durchgemacht und sich zu einer der schwierigsten und verwickeltsten Doctrinen in unserer ganzen Kunst namentlich dadurch erhoben hatte, daß man im Verlaufe der möglichst superfeinsten Ausbildung des allerdings wichtigen Gegenstandes schwach genug war, sich zu der Lehre von Augmentationen, Diminutionen, Alterationen, Sesquialterationen und andern dergleichen für den ausübenden Sänger gefährlichen Rechnungsdingen **) verleiten zu lassen, und wie die außerordentlichen Schwierigkeiten gar nicht mehr wegzuleugnen waren, mit denen die Einführung von zweierley Notengattungen (weißen und schwarzen, wovon die letzteren in der Perfection um ein Drittheil, in der Imperfection aber um ein Viertheil weniger galten als die ersteren) und die Ligatur oder die Verbindung mehrerer Vierecke in einer Figur (in welcher jede einzelne Note anders galt,

*) Dieser Umstand ist es, welcher häufig sogar zu der Behauptung schon verführen konnte, daß nicht einmal Guido erst, sondern bereits Gregor der Große unsere Noten erfunden habe, denn — — die Kirche bestätige es.

**) Der solcher noch bedürftige verehrte Leser findet eine genügende Erklärung aller dieser, wie gleich nachgehends berührten Gegenstände in meinem Universallexicon der Tonkunst unter den betreffenden Artikeln. Hier konnte weder Ort, noch Gelegenheit seyn, mich auf solche, oft nothwendig sehr weitschichtige Ausführung einzulassen.

Digitized by Google

wenn sie am Anfange, anders, wenn sie in der Mitte, anders, wenn sie am Ende stand, anders wenn sie aufsteigend, anders wenn sie fallend, anders wenn sie geschwänzt, ungeschwänzt, aufwärts oder abwärts, rechts oder links geschwänzt, weiß oder gefüllt u. s. w. war) die jetzt so schön, herrlich und frisch bereits aufblühende Musik überhäuft hatte.

Gottlob! und Dank dem großen Geiste, der zuerst den Anstoß dazu gab, daß wir alle diese weitschichtigen Dinge aus unserer Mensuraltheorie wieder los wurden, und mit drei, sage blos drei ganz einfachen Zeichen, dem Tactstrich, dem Bindebogen und dem Punkt neben der Note, dasselbe und mehr vermögen, als was alle jene, fast nach lauter altgriechischer Kunstweisheit noch schmeckenden Subtilitäten je zu erreichen und zu gestalten fähig gewesen seyn werden, ohne dem Scharfsinne, dem guten Willen und dem außerordentlichen Fleiße damit zu nahe treten zu wollen, welchen die Urheber jener alten Mensural-Theorie durch dieses ihr Werk, das — genau betrachtet — immerhin auf sehr richtigen musikalischen Grundsätzen beruht, an den Tag gelegt haben.

§. 41.

Vollkommenes Aufhören alles griechisch-römischen Musikwesens und Vollendung der Geburt unsers jetzigen neuen.

Damit nun aber, mit dieser freieren Entwicklung des Contrapunkts, so daß nunmehr im vollständigsten Sinne des Worts eine feste, breite Grundlage gelegt war für das, was wir heute vorzugsweise Harmonie nennen, und was der altgriechischen wie frühesten ächt römischen Musik so ganz und gar fremd war und fremd bleiben mußte, wie ferner mit dieser Organisation einer neuen, förmlichen Notenschrift und des damit in engster Verbindung stehenden Mensuralsystems im zwölften Jahrhunderte, — damit nun aber war der neuen Musik, welche so nothwendig gleich mit der ersten Offenbarung des Christenthums entstehen mußte, auch der letzte Schein eines griechisch-römischen Gewandes, das ihr aus diesem oder jenem Grunde irgend nur von alter Zeit her noch ankleben konnte, völlig abgestreift und der Sieg eines europäisch-abendländischen Tonsystems, wie wir es heute besitzen und von dorther geerbt durch länger denn ganze sechs Jahrhunderte auszubilden bemüht waren, vollendet, denn eben jene Theile unserer Kunst sind es, wie wir früher schon erkannten, welche unsere Musik von jeder andern, alten oder neuen, im Wesentlichsten unterscheiden, und ohne welche, als ihren eigentlichsten Leib, diese aufhören würde und müßte das zu seyn, was sie wirklich ist und seyn soll. Wundern wir uns, daß es so lange, zwölf Jahrhunderte lang, dauern konnte, ein Werk zu vollenden, dessen Nothwendigkeit doch so unabweislich vorlag, so hört alle

Digitized by Google

Unbegreiflichkeit in der Beziehung doch sofort auf und tritt ein anderes staunendes Gefühl an deren statt, wenn wir bedenken, daß die Musik, als ein ausschließliches Eigenthum der Menschheit und so ganz und tief in deren Natur verwachsen, auch stets nur fest geknüpft seyn konnte und bleiben kann an deren Schicksal, und wenn wir uns überzeugen, wie eben deshalb auch, so lange sie vorzugsweise nur der Kirche angehörte, die Musik mit dieser Alles theilte und theilen mußte, was irgend nur als ein belebendes Element in ihr auftauchte. Die Kirche zuerst, in ihrem Verhältnisse zu sich selbst wie zum Staate und der öffentlichen Gesellschaft, mußte allen griechischen, also vielmehr orientalischen Einfluß von sich abweisen und als ein neues vollkommen selbstständiges Reich im Abendlande sich gestalten, ehe auch das, was Folge von ihr und blos in ihr groß gewachsen war, eine gleich entschieden entgegengesetzte Richtung nehmen konnte. Man hat sich darin gefallen bisher, unsere kleine Geschichte wieder zu erzählen entweder in einer ängstlichen, armseligen Abgeschlossenheit für sich oder zum Höchsten in einer steten engeren Beziehung zu den übrigen sogenannt schönen Künsten; allein ich glaube, daß das falsch ist, und daß, soll sie je mehr seyn als eine bloße chronologische Reihe mehr oder weniger für sich selbst nur interessanter Begebenheiten, die Geschichte unserer Kunst, als eines Gemeinguts der gesammten Menschheit, als welches sie nur noch verwandt ist und Aehnlichkeit hat mit der Poesie, nur dargestellt und begriffen werden kann und muß, in einem ununterbrochenen Zusammenhange mit der allgemeinen Welt- und Völkergeschichte, nämlich ihren einzelnen, besondern Richtungen nach, so daß hier wir sie so lange auch mit der großen christlichen Kirchengeschichte in Verbindung zu bringen haben, als ihr wirksamstes Leben sie nur innerhalb der Kirche selbst noch äußerte, und erst dann mit ihr übertreten in jenes gewaltige Reich des Staates und der öffentlichen Gesellschaft, als sie, die Musik selbst, auch einen breiteren Weg sich bahnte aus den heiligen Mauern, in welche sie bis dahin, gleich einer geweihten Madonna, eingesperrt geblieben, in Herz und Mund des Volks, in jenen unermeßlichen Kreis, wo, selbst unendlich, so heimathlich sie zuerst auch ihre schönsten Blüthen zu schlagen und ihre reichsten Früchte zu tragen anfing.

Durch Constantin den Großen hatten die Christen seit 306 allgemeine Religionsfreiheit erhalten und war nach und nach die christliche Religion zur allgemeinen Staatsreligion im ganzen weiten römischen Reiche erhoben worden; allein damit ermächtigten sich auch die Bischöfe zu Hetren des Glaubens und Lebens der Geistlichen wie der Laien, denen sie auf Kirchensammlungen unter Kaiserlichem Schutze Gesetze vorschrieben, wodurch dann das Gebäude der orthodoxen Kirchenlehre entstand, der, wie den ihr später einverleibten Satzungen, die Voraussetzung einer von den

Digitized by Google

Aposteln auf die Bischöfe und deren Nachfolger mündlich vererbten Tradition das Ansehen urchristlicher Wahrheit verschaffen sollte, und die damit denn auch jede Aenderung in von Bischöffen oder Päbsten herrührenden Dingen als eine der strafwürdigsten Vergehen gegen Kirche und Staat verpönte. Daß im vierten, fünften, sechsten und siebenten Jahrhunderte die Einfalt und Lauterkeit des apostolischen Christenthums schon einer Pracht fortschreitend vermehrter, gottesdienstlicher Zermonien und dem Grübeln einer auf Unbegreiflichkeiten ausgehenden Fantasie zu weichen anfing, änderte darin Nichts, ja vermehrte nur noch die orthodoxe Strenge, um den neuen Einführungen desto mehr Gewicht zu verleihen. Was aber die Kirche an Musik hatte oder noch bekam, rührte meistens — wie wir gesehen haben, — von Bischöffen oder Päbsten her, und kein Wunder, daß jeder Fortschritt, den ein anders gestelltes Talent irgend wie in der Musik hätte hervorbringen können, nur in das Reich todter Wünsche sich verlor: eine Folge, die eben so unabweislich war, als die, daß aus dem Streben nach christlicher Vollkommenheit ein Alles tödtender Klosterzwang und aus dem Bischoff von Rom ein Regent der ganzen Kirche hervorging, welcher auf den Sturz des Römischen Kaiserthums nichts Geringeres als den Plan einer geistlichen Universalmonarchie baute, die dann auch anderswo jeden möglichen Aufschwung der jungen Kunst wenigstens für so lange gänzlich abschnitt, als solcher nicht vom heiligen Stuhle selbst aus seinen ersten Anstoß oder seine Billigung erhalten konnte, und um so mehr zwar, als jener Plan zugleich bedeutend begünstigt ward durch den Verfall aller Geistescultur und durch die Rohheit, Unbildsamkeit der auf sonst weströmischen Gebiete herrschenden, für eine Kunst wie die unsere, so lediglich dem feineren Gefühl angewiesen, aber so wenig empfänglichen germanischen Völker, welche sich dem Pabstthume unterwarfen. Doch nun beeinträchtigten die Eroberungen der Muhamedaner auch fast einzig nur die griechische oder orientalische christliche Kirche, und da die Patriarchen derselben niemals den Pabst in Rom als ihren rechtmäßigen und einzigen Oberherrn anerkennen wollten, so entstand im neunten Jahrhunderte auch eine völlige Trennung der, unter altem orientalischen Einfluß noch stets mehr oder weniger beharrenden griechischen Kirche von der römischen, als der herrschenden christlichen Kirchenverfassung des gesammten Abendlandes. Wir sehen, die ersten Bestrebungen nach einem freieren Bewegen auf musikalischem Gebiete, als solches die bis dahin vorherrschende Befangenheit in altgriechischen Theoremen gestattete, fallen genau zusammen mit diesem Zeitpunkt der Trennung einer griechischen und römischen selbstständigen Kirche. Im neunten Jahrhunderte ging diese zuerst vor sich, und gleich darauf im zehnten auch schon versuchte Hucbald zuerst, über Zwang und Satzungen einer alt-

Digitized by Google

griechischen und klosterlichen Musikweise hinauszugehen: Freiheiten, die mit der Zeit dann eine immer größere Erweiterung erhielten, als das System jener Kirchentrennung sich nach und nach stets mehr befestigte, sein Anfang, der Gedanke an eine frühere Vereinigung immer mehr in Vergessenheit kam, und alle Wechselwirkung zwischen beiden damit auch stets mehr ein spurloses Ende nahm. Auch die philosophischen Ideen, welche nach den Kreuzzügen in die durch diese bedeutend erweiterte abendländische Kirche sich einschlichen, konnten nunmehr nicht anders als nur sehr wohlthätig auf die Ausbildung der Musik wirken, denn ungeachtet des Gebrauchs der Scholastik weckten sie überall doch den dieser gefährlichen Geist der Prüfung, und ich glaube, daß ohne diesen Moment die Musiklehrer des zwölften Jahrhunderts noch keineswegs auf den §. 36 ff. beschriebenen Gedanken gekommen wären, endlich von der fehlerhaften Methode, die in einem Vorausschikken der theoretischen Speculation vor der praktischen Prüfung bestand, abzugehen und statt deren lieber den praktischen Versuch, die lebendige Ueberzeugung der theoretischen Lehre vorausgehen zu lassen, was gezeigter Maaßen augenblicklich von so unermeßlich wesentlichem Vortheil für die Kunst seyn mußte. Ja selbst die damals zugleich einnistenden Ketzereien, welche in den Secten der Catharer, Albigenser, Waldenser u. s. w. der römischen Hierarchie entgegen traten, können nicht anders als nur höchst wohlthätig für die freiere geistige Entwicklung erklärt werden, denn der Kampf, den sie hervorriefen, erforderte geistige Anstrengung, und diese erzeugt zu jeder Zeit nur noch mehr Kraft und Schärfe, welche sich dann ausdehnen und Alles in ihr Bereich ziehen, was irgend nur ihrer bedürftig ist. — Genug, der engste Zusammenhang unserer Musik- mit der christlichen Kirchen-Geschichte, so lange diese jene noch als ein besonderes Eigenthum bewahrte, ist erwiesen, und damit denn auch die Wahrheit, daß jene, die Musik, eben so sehr jetzt, wo sie sich völlig und bis auf den letzten Gedanken hin losgemacht hatte von allem griechischen und anderen Einflusse, an sowohl innerer wie äußerer Selbstständigkeit und ächt künstlerischer Freiheit gewinnen mußte, denn diese, die abendländische Kirche, in solcher zunahm und darin sich befestigte, wie sie ebenfalls jeder Verbindung mit dem Oriente sich überhoben sehen konnte.

Digitized by Google

Drittes Kapitel.

Von Erfindung der Note und erster Entstehung eines Mensuralgesanges bis zur Ausbildung eines vollkommen regelmäßigen Contrapunkts.

Zeitraum: XIII — XV. Jahrhundert.

§. 42.

Erste Ausbildung einer Theorie oder eines förmlichen Systems der Mensuralmusik. Franco von Cöln.

So sollte das dreizehnte Jahrhundert denn die Musik von der eben verwichenen Zeitperiode erben als eine, von seiner Blüthe zwar kaum erst enthülste, doch auch den gesundensten Keim sicherer einstiger Reife schon in sich tragende junge Frucht; es sollte hineintreten in ihr Reich wie auf einen bereits recht wohl geebneten und mit den fruchtbarsten Pflanzen bebauten Boden, die sorgsam zu pflegen, zu bilden, zu erziehen, es nun ankam, um gewiß zu seyn künftiger reicher Erndte. Wie das Christenthum, mehr oder in Etwas doch losgetrennt schon von früherem barbarischem Klosterzwange und mit einer mehr und mehr freieren geistigen Auflebung, mit einer festeren Grundlage dereinst zu hoffender wissenschaftlicher Emancipation herüberkam aus dem zwölften in das dreizehnte Jahrhundert, so auch seine Musik, welche die schönsten Elemente ihrer künftigen, vollkommenen Reife, die Notenschrift, den Contrapunkt oder *Discantus* (wie man den ausgebildeteren harmonischen Satz damals gewöhnlicher zu nennen pflegte), und die Mensur, zugleich als theurere kostbare Pfänder früheren Strebens in seine Hände legte zu sorgfältiger Pflege. Daß diese aber auch vollzogen, daß seine nächste Aufgabe vom dreizehnten Jahrhunderte begriffen und im ganzen Umfange ihrer Möglichkeit dann auch gelöst werden sollte, beweist gleich die in den Anfang desselben fallende Erscheinung Franco's von Cöln, der vor allem Andern und mit ganzer Kraft des Geistes nach einer wahrhaft theoretischen Begründung und systematischen Anordnung der (ins praktische Leben freilich schon übergegangenen) Idee eines Mensuralgesanges strebte, und aus dessen darüber hinterlassenem Werke, nach welchem wir zugleich ihn als den ersten und ältesten Schriftsteller in diesem Fache schätzen müssen, wir denn auch am besten und vollständigsten uns über Wesen und Beschaffenheit der damaligen Mensur in der Musik zu unterrichten vermögen. Doch vorher, um möglichen, hier schon oft geschehenen Verwechslungen und Irrthümern vorzubeugen, Einiges über Person und Lebenszeit jenes merkwürdigen Mannes.

Digitized by Google

§. 43.

Fortsetzung.

Längst schon wußte man und hatte sich durch Tradition die Sage fortgepflanzt, daß ein Franco, auch ein Franco von Cöln, sich um die systematische Anordnung der Lehre von der Mensuralmusik besonders und zunächst verdient gemacht habe, aber über die Person war man immer noch nicht im Besitz näherer und bestimmterer Nachrichten. Endlich erfuhr man, daß in den Jahren 1066 bis 1038 in dem Domstifte zu Lüttich ein Scholastikus, Namens Franco, gelebt, der aber auch früher schon, um die Mitte des eilften Jahrhunderts, einen berühmten Namen gehabt habe, und da man zudem wußte, daß derselbe viele und gar mannigfaltige gründliche Kenntnisse, besonders im Fache der Mathematik, mit welcher die Lehre von der Mensur so nahe verwandt, besessen, so war man nun augenblicklich auch geneigt, denselben für jenen Franco, den Gründer einer wahrhaften Mensurallehre in der Musik, zu halten. Welche großen Widersprüche durch solche Annahme in der Folge übriger historischer Thatsachen entstehen mußten, bedachte man dabei nicht, und erst einer späteren Zeit sollte es vorbehalten bleiben, zur Richtigstellung der ganzen Geschichtserzählung auch diesen Irrthum zu beseitigen, und besonders war es neuester Zeit der mehrerwähnte Hofrath Kiesewetter in Wien, der sich auch in dieser Beziehung sehr namhafte Verdienste erwarb, obschon auch durch seine emsigen Forschungen nichts Näheres und Verlässiges über die Person jenes Franco erfahren werden konnte, indeß betreff des Vaterlandes und der Lebenszeit desselben doch Genaueres bestimmt wurde. In der Bibliothek zu Mailand nämlich hatte man eine theoretisch-musikalische Abhandlung von Franco aufgefunden: **Musica et cantus mensurabilis**, welche nachgehends Fürstabt Gerbert im dritten Theile seiner **Scriptores de musica etc. etc.** abdrucken ließ. War es hiernach nun auch an sich schon nicht wohl glaublich, daß ein Mann mit so gründlichen, vielumfassenden und wohlgeordneten musikalischen Kenntnissen, und zwar mit so vielen Kenntnissen eines eigentlichen Contrapunkts und einer Musik, wie der Verfasser jener Schrift offenbar darin darthut, einem, selbst in Absicht auf die Kenntnisse der geringsten Elemente der Musik, noch so kindlichen Zeitalter, als das des Guido, so nahe gelebt habe, so ward die Ansicht, als sey jener Lütticher Franco des eilften Jahrhunderts der eigentliche Verfasser dieses Traktats, noch mehr dadurch entkräftet, daß derselbe sich darin selbst und ausdrücklich **Ego Franco de Colonia**, also einen Deutschen nennet, und es mußte dann auch die Abfassung der Schrift selbst in eine jüngere Zeit verlegt werden, einmal weil Franco darin sich keines-

Digitized by Google

wegs als den ersten Erfinder des Mensuralgesanges gebehrdet, vielmehr selbst zugiebt, daß sowohl Aeltere wie Neuere schon manche gute Regel darüber aufgestellt hätten, und dann auch weil, abgesehen von der augenscheinlich einer neueren Zeit angehörenden Schreibart des Buchs, Marchettus von Padua und Johann de Muris auf's unzweideutigste sich Schüler dieses Franco heißen, von jenen aber man bestimmt wußte, daß sie noch nicht im eilften Jahrhunderte, sondern im vierzehnten Jahrhunderte erst gelebt hatten, also kaum noch den Unterricht eines Lehrers des dreizehnten Jahrhunderts genossen haben konnten. Freilich hatte man zu diesen vollkommen richtigen Schlüssen wenigstens schon so lange hinreichenden Grund, als wir durch Fürstabt Gerberts Bemühungen uns im Besitze der Schrift Franco's selbst sowohl als der von Marchettus und Johann de Muris befanden, und es muß auffallen, wie man sogar bis auf den gelehrten Forkel (diesen mitgerechnet) noch in jenem Irrthume, als sey unser Franco ein Lütticher Scholastikus des eilften Jahrhunderts gewesen, beharren konnte; doch ist es so, und Kiesewetter müssen wir als den Ersten schätzen, welcher in diese wie in so viele andere Dinge der Musikgeschichte, denen solche den schlechten Dank für das Ansehen eines wahren Chaos von Verworrenheiten schuldete, helles Licht brachte. Aus fast unumstößlichen Gründen und mit historischen Nachweisen aller Art belegt, setzt Kiesewetter nun die Zeit des eigentlichen Wirkens unsers Franco in die ersten drei oder vier Decennien des dreizehnten Jahrhunderts, und diese Zeit auch hier als die allein richtige gelten lassend, wollen wir nun zu dem insbesondere übergehen, in welcher Art und Weise Franco seine theoretische Begründung oder systematische Anordnung der Lehre von der Mensuralmusik begann und vollendete, wobei als Quelle einzig und allein dessen oben angeführte, bei Gerbert befindliche Schrift selbst dienen kann.

§. 44.

Fortsetzung.

Nach Inhalt jener Schrift (**Musica et Cantus mensurabilis**) versteht Franco unter Mensuralmusik nichts Anderes, als einen nach langen oder kurzen Zeittheilen abgemessenen Gesang. **Musica mensurabilis** — sagt er wörtlich — **est cantus longis brevibusque temporibus mensuratus.** Mensur an sich selbst ist ihm bloß die Dauer, die Länge oder Kürze eines jeden gemessenen (nach längeren oder kürzeren Zeittheilen eingerichteten) Gesanges, da in der **Musica plana** nämlich, wie die Römische Liturgie und überhaupt ein in deren Weise noch eingerichteter Gesang damals zur besonderen Unterscheidung genannt wurde, ein solches

Digitized by Google

bestimmtes Maaß keineswegs statt fand, sondern hier willkührlich durch den Wortaccent, die Declamation, etwa gestaltet wurde. Demnach dachte denn auch Franco von Cöln bei der Mensur noch im Entferntesten nicht an das, wofür man später den Namen Takt ersann, und was wir auch heute noch hierunter verstehen. Den Begriff des Tempus faßt Franco so: Tempus ist ihm ein bestimmtes Maaß, sowohl des einzelnen Tones als auch des Gegentheiles, des Schweigens, welches man gewöhnlich eine Pause heißt.

Schon diese allgemeinen Definitionen Franco's gestatten uns einen klaren Blick in das eigentliche Wesen und die Beschaffenheit der Mensuralmusik in ihren ersten Anfängen; wir werden aber noch vollständiger davon unterrichtet, wenn wir nun auch die Darstellungen des Altmeisters in ihren Einzelnheiten verfolgen. Zu solchem Ende theilt Franco alle Mensuralmusik zunächst ein in eine vollkommen abgemessene und in eine unvollkommen oder nur zum Theil abgemessene. Zu der ersteren, der vollkommen abgemessenen Mensuralmusik rechnet er den Discantus, welcher in jedem seiner Theile nach dem Tempus, also nach dem bestimmten Zeitmaaße, gemessen werde (in omni parte sui tempore mensuratur); und zu der anderen, der unvollkommen gemessenen Mensuralmusik, zählt er das Organum, welches bloß in jedem seiner Theile abgemessen werde (in quolibet parte sui mensuratur), welchen etwas unklaren Ausdruck Kiesewetter so erklärt, daß sich diese Musik in ihren Theilen selbst das Maaß gebe, also letzteres mehr nur das Resultat der Uebereinkunft unter den Sängern, ein conventionelles, denn ein für sich selbst schon genau bestimmtes sey. Der Discantus insbesondere ist Franco ein Zusammenklang verschiedener Melodieen, welche gegen einander durch Longas, Breves und Semibreves verhältnißmäßig zusammengefaßt und in der Schrift durch verschiedene Figuren angedeutet werden, also ganz dasselbe, was wir heutzutage im weitesten Sinne des Worts unter Harmonie verstehen. Insbesondere theilt er nach solcher Begriffsbestimmung nun den Discantus in drei verschiedene Klassen. In der ersten Klasse erscheint ihm derselbe bloß als ein einfacher fortgesetzter Gesang mehrerer Stimmen, als ein Cantus simpliciter prolatus; in der zweiten Klasse als ein solcher Gesang, der hie und da auch durch Schweigemomente, durch Pausen unterbrochen wird, als ein Cantus truncatus, der für sich insbesondere den Namen Ochetus führe; und in der dritten Klasse endlich als ein völlig gebundener Gesang, als ein Cantus copulatus oder qui copula nuncupatur. Es geht daraus hervor, daß zu Franco's Zeiten auch die Lehre von der Harmonie schon eine ansehnlichere Erweiterung und systematischere Anordnung er-

Digitized by Google

fahren oder auch wohl durch ihn erst erhalten haben mußte; doch davon, um des übersichtlicheren Zusammenhangs willen, in späteren Paragraphen, da wir hier es zuvörderst nur mit der Entwicklung der Mensural-Theorie zu thun haben. Setzt in Anordnung dieser — was noch bemerkt werden muß — Franco dem **Discantus** das **Organum** entgegen, so erhellet daraus deutlich, daß auch er unter diesem immer noch bloß einen solchen mehrstimmigen Gesang verstand, bei welchem die verschiedenen Stimmen stets mit gleichen Schritten, zu gleicher Zeit sich fortbewegten, wie es vor Erfindung aller Mensuralmusik der Fall war, und daß auch zu seiner Zeit nur ein mit Mensuralnoten (in Figuren) dargestellter mehrstimmiger Gesang den Namen **Discantus** führte.

§. 45.

Fortsetzung.

Diese Figuren (so hießen die an die Stelle der Neumen und anderer Vorschriftzeichen getretenen Noten damals schlechtweg) betreffend, so nimmt die Lehre davon, wie von der damit in engster Verbindung stehenden Mensur insbesondere, den größten Theil in dem Traktate Franco's ein, und mit einer solch' wesentlichen und vollständigen Entwickelung ihrer Theorie zwar, daß für keinen der nächsten Nachfolger Franco's Etwas zuzusetzen übrig blieb, wohl aber Alles, was vielleichtige Aenderungen und Vervollkommnungen in der contrapunktischen Kunst mit der Zeit auch hier in gleicher Weise noch nöthig machen wollten, füglich und ohne sonderliche Schwierigkeit daraus abgeleitet werden konnte. Den Beweis für diese Behauptung vielleicht durch eine Darlegung der Theorie selbst aus dem Buche zu führen, kann nicht meine Aufgabe seyn, und um so weniger hier, als ich dieses Orts nur das eigentlich Geschehene in seinem Bestande wieder zu erzählen habe, und jene sehr verwickelte Art der Notation auch längst veraltet ist, so lange die Lehre von der Perfection und Imperfection der Noten und den Aenderungen, welche sich aus ihrer Stellung in Absicht auf die örtliche Geltung ergaben, wie die Lehre von der Ligatur der Noten, diese, anscheinend freilich nur eine Anzahl durchaus conventioneller und willkührlich angenommener Regeln, in der That aber Frucht vieler mühsamer und sehr scharfsinniger Untersuchungen ꝛc., auch nach Franco noch und zwar in derselben Weise, wie er sie hier zuerst theoretisch entwickelt, in den Schulen in der That, einige minder wesentliche Modificationen abgerechnet, welche theils durch die Anwendung auf so manche in der Kunst des Contrapunkts erschienene neue Fälle, theils auch

Digitized by Google

durch die im vierzehnten Jahrhunderte eingeführten weißen oder ungefüllten Noten *) nöthig wurden, im steten praktischen Gebrauche blieb. Dies beweisen uns eine Menge Schriften des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts, in welchen derselbe Gegenstand noch als ein besonderer Vorwurf theoretisch-praktischer Beschauung abgehandelt wird, ohne indeß auch nur einmal einen vollkommen klaren, deutlichen, für vollkommene Kenntnißnahme genügenden Blick in die Sache zu gestatten. Mag die Schuld davon in der Weitschweifigkeit und verwickelten Construction der Lehre selbst liegen, die erwiesen so groß war, daß man schon im dreizehnten Jahrhunderte, zu Franco's Zeiten, auf allerhand kleine Hülfsmittelchen, sogenannte Eselsbrücken und Schlüssel sann, das Behalten der Sachen im Gedächtnisse und namentlich die Beurtheilung der verschiedenen Geltung der Noten in der Ligatur zu erleichtern. Franco führt selbst in seinem Traktate ein solches unschuldiges Hausmittelchen an, das zu seiner Zeit in den öffentlichen Singschulen im Gebrauche gewesen sey, und das in mehreren lateinischen Distichen besteht, wovon auch Kiesewetter in seinem Geschichtsabrisse mittheilt, aber welche ich hier glaube ebenfalls als überflüßig weglassen zu können, da doch ein tieferes Eingehen in die Sache außer dem Bereiche und dem Hauptzwecke dieses Buchs liegt.

§. 46.

Fernere älteste Lehrer des Mensuralgesanges.

Wie aber Franco in seinem Traktate selbst bekennt und zugesteht, war er, als solcher erster Begründer und Veröffentlicher einer vollständigen geordneten Theorie der Mensuralmusik, nicht etwa auch überhaupt der allererste Lehrer derselben, sondern Solche, welche entweder in öffentlichen Singschulen oder auch privatim Unterricht in dem Mensuralgesange mit seinen Noten ertheilten, gab es theilweise schon vor ihm, theilweise bereits zu gleicher Zeit mit ihm noch Mehrere, von denen Einige dann auch als Schriftsteller über denselben Gegenstand sich versucht haben mögen. Daß nach seiner Zeit die Mensuralmusik eine allgemeine und weite Verbreitung in alle christliche Länder Europa's schnellstens gewinnen mußte, bedarf keines Nachweises. Ich will hier nur einige der bedeutendsten

*) Neben diesen erhielten alsdann die schwarzen oder überhaupt gefüllten Noten eine etwas geänderte, nämlich im Tempore imperfecto (gerader Taktart) um ein Viertheil, und im Tempore perfecto (ungerader oder Tripel-Taktart) um ein ganzes Drittheil verminderte Geltung, wie dies auch früher schon von mir beiläufig bemerkt wurde.

Digitized by Google

und hiſtoriſch merkwürdigſten jener älteſten Lehrer noch namhaft machen.

Der erſte dahin gehörige, der zugleich auch als Autor über Menſur und Menſuralmuſik, nur in einer minder vollſtändigen Weiſe als Franco von Cöln, ſich hervorthat, iſt ein gewiſſer Beda, von deſſen Heimath, Lebenszeit und ſonſtigen Lebensumſtänden man aber durchaus nichts Genaues mehr weiß. Seinen Traktat, De musica quadrata seu mensurata, hat zwar ſpäter ein Aehrenleſer in die Sammlung der Schriften des Beda venerabilis aufgenommen, eines frommen und für ſeine Zeit auch ſehr gelehrten angelſächſiſchen Mönchs, der aber 672 im Sprengel von Durham geboren wurde und am 26. Mai 735 in ſeinem Kloſter ſtarb. Der eben ſo fleißige als eilfertige Mann kam auf den Gedanken der Aufnahme vielleicht dadurch, weil ſich wirklich unter den theologiſchen Schriften dieſes Mönchs auch eine muſikaliſche, „Musica theoretica," vorfand, und man auch zu ſeiner Zeit ſchon von einem andern Schriftſteller dieſes Namens Nichts mehr wußte; allein hätte er nur die mindeſten muſikaliſchen Kenntniſſe gehabt, ſo hätte er einſehen müſſen, daß dieſe Schrift ganz im Sinne und gemäß dem Stande der Muſik des ſiebenten und achten Jahrhunderts abgefaßt war, jener Traktat aber ſchon eine weit bedeutendere Ausbildung der Kunſt und viel gründlichere Kenntniſſe darin vorausſetzte, alſo gar nicht zu jenem paßte, kurz, daß eben ſo wenig und aus denſelben Gründen dieſer Beda venerabilis ſolchen Traktat abgefaßt haben konnte, als der Lütticher Franco mit dem Franco von Cöln verwechſelt werden darf*). Zudem war mit keiner Sylbe auch dieſes Traktates in dem Verzeichniſſe gedacht, das Beda venerabilis noch ſelbſt von ſeinen Schriften angefertigt hatte, und das nicht unwahrſcheinlich dem Sammler in authentiſcher Geſtalt vorlag. Forkel meint in ſeiner Geſchichte, daß jener Beda, der eigentliche Verfaſſer des Traktats über Menſuralmuſik, ſpäter als Franco gelebt habe; aber wäre das wahr, ſo müßte man ſich wundern, wie der Mann nach Vorlage einer Schrift, wie die des Franco, noch ſo Unvollſtändiges nnd Ungeordnetes niederſchreiben mochte. Doch Forkel ſetzt — wie wir geſehen haben — das Lebensalter Franco's auch noch in's eilfte Jahrhundert, und ſo konnte er auch wohl zu jener Annahme kommen; nun wir aber mit Beſtimmtheit wiſſen, daß Franco von Cöln in der erſten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts erſt lebte und wirkte, ſo läßt ſich für Beda wohl eher das Ende des zwölften oder der Anfang des dreizehnten Jahrhunderts als Lebenszeit annehmen.

*) Vergl. die vorhergehenden vier Paragraphen.

Digitized by Google

Ein anderer jener ersten und ältesten Lehrer der Mensuralmusik war Walther Odington, ein Benedictiner von Evesham, der um's Jahr 1240 lebte, und ebenfalls ein Buch über Musik und insbesondere Mensuralmusik unter dem Titel De speculatione musices Libri VI. hinterlassen hat, das jetzt noch auf der Bibliothek zu Cambridge sich vorfindet*). Jedes der sechs Bücher führt seine eigene Ueberschrift, und das erste handelt in zehn Kapiteln von der Theilung der Tonleiter und den harmonischen Verhältnissen; das zweite in achtzehn Kapiteln von den tonischen Verhältnissen der Intervalle; das dritte von der Berechnung des Monochords und der Orgelpfeifen, den von Franco aufgestellten drei Arten der Melodie ꝛc. ꝛc. Auch von den damals üblichen Tonzeichen kommt Vieles darin vor, woraus hervorgeht, daß man auch im dreizehnten Jahrhunderte noch hie und da sich in der Schrift bloß der Gregorianischen und anderer (doppelter) Buchstaben zur Bezeichnung der Töne bediente. Die Namen der Noten müssen ganz eigene in England damals gewesen seyn, als Punctum, Bispunctum, Tripunctum, Apostropha. Bistropha etc. etc., und es sollte dadurch nicht bloß der Werth der Töne, sondern auch ihr Steigen und Fallen in der Melodie, ja sogar ganze, aus mehreren Tönen bestehende Sätze sollten dadurch mit einem Worte angedeutet werden. In wie ferne dies möglich, kann ich nicht angeben, da mir Odingtons Werk selbst nicht vorliegt, und ich jenen Inhalt nur übersichtlich nach einer Beschreibung Burneys hier des Interesses wegen mittheile. Wie dieser uns in seiner Geschichte versichert, soll das Werk auch im Style und in der Anordnung der Gegenstände viele Aehnlichkeit mit dem Franco's haben, und vorausſetzen lassen, daß Odington Franco's Abhandlung und System kannte.

Ein dritter für die Geschichte bemerkenswerther Mensurallehrer jener Zeit war Hieronymus de Moravia, dessen Lebenszeit gewöhnlich um das Jahr 1260 gesetzt wird, und welcher der Erste gewesen zu seyn scheint, der sich in Frankreich um die Ausbreitung des Mensuralsystems verdient machte; doch ist auch von seinen Lebensverhältnissen nichts Näheres bekannt; ja nicht einmal die Werke hat man mehr, welche er in jener Beziehung abgefaßt haben soll, und die für Frankreichs Musikgeschichte doch von so außerordentlicher Wichtigkeit seyn müßten. Daß eben deßhalb auch dieser Hieronymus schon öfters mit einem andern Kirchenlehrer, der

*) Hiernach haben wir den Beweis, daß in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts sich die neue Musik bereits ziemlich über ganz Europa ausgebreitet hatte; denn daß sie auch in Frankreich ꝛc. damals schon einheimisch war, werden wir alsbald und noch in diesem Kapitel mit eben so viel Bestimmtheit erfahren.

Digitized by Google

noch den Beinamen der Schwärmer zu führen pflegte, verwechselt wurde, sey beiläufig bemerkt. Der letztere war aber zu Stridon an der ungarischen Gränze geboren, lebte schon im vierten Jahrhunderte, starb zu Bethlehem 420, und hat nichts die Musik Betreffendes gethan, als in der orientalischen Kirche die sogenannten horas canonicas eingeführt, d. h. den gewöhnlichen Mönchsgesang.

§. 47.

Nächste Schicksale des Discantus oder der Harmonie.

Kehren wir hiernach, nunmehr wir uns über die Beschaffenheit der Mensur in der nächsten Folgezeit ihrer Entstehung unterrichtet haben, auch zu der zweiten wesentlichsten Erscheinung in der Musik damaliger Zeit, der Harmonie oder dem Discantus, wie jene gewöhnlich hieß, wieder zurück, und betrachten deren Schicksale in dem vorliegenden nächsten dreizehnten Jahrhunderte. Franco's Traktat „Musica et Cantus mensurabilis“ wird uns auch dabei, obschon er hier weit weniger als bei der Kenntnißnahme des Mensuralzustandes ausreicht, wieder als vornehmster und sicherster Führer dienen müssen: es liegt, seiner Unvollkommenheit und Undeutlichkeit ungeachtet, keine bessere Quelle aus jener Zeit mehr vor, und Zeitungleiches, Jüngeres, verdient in historischen Forschungen stets weniger Vertrauen als Zeitgleiches, und wäre dies an sich auch noch so kümmerlich gegen jenes ausgestattet. Nur ein Kapitel ist es, in welchem jener Traktat von der Harmonie insbesondere handelt. Demzufolge aber unterscheidet Franco schon (was von einem bedeutenden Fortschritte dieser Lehre in dem letztvergangenen Jahrhunderte bis auf ihn zeugt, und wozu die erfundene Mensur mit ihren verschiedenen Noten ohne Zweifel den wirksamsten Antrieb gegeben hatte)*) vollkommene, unvollkommene und hiernach sogar auch noch eine mittlere Gattung von Consonanzen, welche letztere er und in specie Concordanzen heißt. Für vollkommene Consonanzen erklärt er bloß den Einklang und die Octave, als unvollkommene die große und die kleine Terz, und als mittlere die Quinte und die Quarte. Eben so unterscheidet er auch unter den Dissonanzen (oder Discordanzen) auch schon vollkommene und unvollkommene. Vollkommene Dissonanzen nennt er die Sekunde, den Tritonus (die übermäßige Quarte), und die große wie die kleine

*) Die Mensur machte größere Bewegung und Freiheit in den verschiedenen Stimmen, ja sogar Durchgänge u. dgl. möglich, da mußte man nothwendig auch zu einer sorgfältigen Unterscheidung des con- oder dissonirenden Charakters der Intervalle gelangen.

Digitized by Google

Septime, und unvollkommene die große und kleine Sexte, die er doch, als umgekehrte Terz, auch für Consonanzen hätte halten sollen, da er die Terzen schon als solche bezeichnet.

Nach dieser allgemeinen Lehre von den Intervallen geht Franco dann weiter in seiner Betrachtung, und erklärt sich über den Discantus (die Harmonie) und seine verschiedene Arten zunächst dahin, daß ein **Discantus** gemacht werde mit einer oder mit mehreren, oder auch ganz ohne Lyra. Dieß ist die getreueste Uebersetzung seiner eigenen Worte: welchen Sinn dieselben haben, wie sie zu verstehen, ist etwas schwer begreiflich. Ich will anführen, wie Kiesewetter sie zu interpretiren versucht. „Der **Discantus** wird gemacht mit einer oder mehreren Lyren — meint Kiesewetter — solle wohl so viel heißen als: man setzt die zu erfindende Stimme (den Contrapunkt, die Harmonie bildende Stimme) zu dem gegebenen oder willkührlich gedachten „Tenor“*), über einem nach Art der Leyer oder des Dudelsacks (damals gebräuchlichste Instrumente) ausgehaltenen Grundtone, neben welchem nun bisweilen, wie wenn zwei Lyren zusammengespielt werden, entweder noch dessen Quinte, oder, wie wenn drei Lyren zusammengespielt würden, auch noch dessen Octave mitklingen kann, und in welchem Falle dann der sogenannte Tenor (die Melodie) wohl aus solchen Tönen zu bestehen hatte, zu denen jener Accord (Lyra) auch paßte. Sollte der **Discantus** ohne Lyra gemacht werden, so muß — schließt Kiesewetter — die Harmonie wohl nur aus einer oder mehreren, über oder unter den „Tenor“ gesetzten Stimmen ohne einen liegenden und forttönenden Accord oder Grundton bestanden haben.“ Das Aengstliche und fast Gezwungene dieser Erklärung fühlt Jeder, und doch scheint sie auf den ersten Anblick die einzig richtige. Indeß ließe sich den Worten Franco's auch wohl noch folgende Deutung geben, und ich überlasse dem Leser, welchem Sinne er seine Beistimmung zu geben für gut findet. Der **Discantus** wird gemacht mit einer, mit mehreren oder ohne Lyra: könnte das, und namentlich als Resultat der Lehre von der Mensur, nicht auch wohl so viel heißen, als: die Harmonie zu einer gegebenen Melodie wird dergestalt gebildet, daß entweder nur ein oder mehrere oder auch gar kein harmonisch begleitender Ton auf einen Melodienton fällt? — Die Lyra nämlich brauchte man damals lediglich zur Begleitung des Gesanges, unisonisch oder auch in verschiedenen consonirenden Intervallen: konnte sie hier nun nicht auch wohl das Bild von begleitender Har-

*) So nannte man damals nämlich Das, was wir heute mit dem Ausdrucke Thema oder Melodie, Hauptgesang ꝛc. ꝛc. belegen, wozu, behufs Bildung einer Harmonie, die übrigen Stimmen gesetzt werden müssen.

Digitized by Google

monie abgeben? — Demnach wäre denn ein Discantus mit einer Lyra ein blos zweistimmiger, ein Discantus mit mehreren Lyren ein mehrstimmiger, und ein Discantus ohne Lyra ein unisonischer oder auch blos einstimmiger Satz gewesen, wie dieser, mittelst der Mensuralnoten, vorübergehend recht wohl jetzt in einem sonst harmonisch behandelten Tonstücke vorkommen konnte. Eine solche Erklärung widerspricht auch keineswegs dem Zusammenhange, ja entspricht demselben viel mehr noch, wenn Franco gleich darauf ferner in seinem Traktate sagt, daß ein auf solche Weise eingerichteter Discantus (mit geringen, für uns nicht mehr ganz verständlichen Abänderungen im Verfahren) angewendet werde bei *Motettis*, *Conductis*, *Cantilenis*, *Rondellis*, geistlichen und weltlichen Gesängen *), und daß der Discantus mit einer Stimme sowohl im Einklange (ohne Lyra?), in der Octave, der Quinte und der Quarte, in der großen und in der kleinen Terz angefangen werden könne. Die Dissonanzen wurden dabei gehörigen Orts durchgehend unter die, die eigentliche Harmonie bildenden, Consonanzen gemischt, und zwar so, daß, wenn der „Tenor" (die Melodie oder Hauptstimme, der Cantus firmus) stieg, der Discant (die begleitende Harmoniestimme) fallen sollte, und umgekehrt. War die Composition dreistimmig, in welchem Falle der Satz *Triplum* hieß, so — lehrt Franco insbesondere — mußte man ja auf den „Tenor" und den Discantus zugleich große Acht haben, damit die dritte Stimme, wenn sie mit dem „Tenor" dissonire, nicht auch mit dem Discantus dissonire, und umgekehrt, was jedenfalls wohl so viel heißt, daß die Dissonanz unter allen Umständen blos als ein durchgehender Ton erscheine, entweder nun unten in der dritten Stimme oder oben im „Tenor", was für die Geschichte der Harmonie immer eine sehr merkwürdige Erscheinung und Regel ist.

Doch lehrt Franco eben dort auch einen vier- und fünfstimmigen Satz oder — behalten wir das Wort bei — Discantus. Dabei muß — sagt er — wiederum auf die schon vorhandenen **) Stimmen sorgfältige Rücksicht genommen werden, damit, wenn man mit der einen dissonirt, man mit den übrigen doch consonirt. Dann durften oder sollten ferner dabei die Stimmen nicht stets zugleich (gleichzeitig) fallen oder steigen,

*) Damit haben wir nun auch ein Verzeichniß derjenigen Tonstücke, welche im dreizehnten Jahrhunderte bereits im Gebrauch waren.

**) Dies Wort scheint zu beweisen, daß man einen Discantus zunächst blos zwei- oder dreistimmig setzte, und dann daraus erst, durch Zufügung eines andern oder Verdoppelung eines schon vorhandenen Intervalls, den vier- und fünfstimmigen Satz machte. Indeß war dieser demnach auch damals schon im Gebrauch.

Digitized by Google

ſondern ward eine möglichſt herbeizuführende Art von Gegenbewegung zwiſchen dem **Discantus** und dem „Tenor“ zur Regel, welche im Allgemeinen ja auch heute noch als eins der weſentlichſten Mittel gilt, mögliche Fehler in einem harmoniſchen Satze zu verhüten. Auch ſorgfältige Beachtung der Geltung der Noten (Figuren) und Schweigezeichen (Pauſen) in allen Stimmen verlangt Franco, damit keine Stimme mehr **Longas, Breves** oder **Semibreves** erhalte, als ihr im Vergleich zu der andern oder überhaupt den übrigen Stimmen zukommen, bis auf die letzte Note, den „*Punctus organicus*“ (Orgelpunkt), welcher keinem Maaße unterliege, und welcher alſo entweder nach Belieben oder ſo lange ausgehalten werden konnte, bis auch die übrigen Stimmen ſchwiegen, die in ihrem Fortſchreiten ſich hier gegenſeitig nach einander richteten.

§. 48.

Fortſetzung.

So bewegten die verſchiedenen Stimmen einer Harmonie ſich denn zu Franco's Zeiten ſchon durch mehrfache conſonirende und diſſonirende Intervalle in verſchiedener Richtung nach gewiſſen, ebenſo beſtimmt ausgeſprochenen als geordneten Regeln, wahrſcheinlich auch — was ſich kaum anders denken und vermuthen läßt — je nach Maaßgabe der Wirkung des Satzes auf das ſicher bereits nicht mehr ſo ſehr ungebildete Ohr, und dem zu Folge hatte man denn ſchon damals auch einen Contrapunkt im eigentlichen Sinne des Worts, ja nicht unwahrſcheinlich ſogar einen wirklichen gemiſchten Contrapunkt, da die Anwendung einer zu ſolch' außerordentlichen Subtilitäten ausgeſponnenen Menſural-Theorie, mit Figuren verſchiedener Gattung, bei Ausübung, bei Effectuirung einer Harmonie, die ungleich mehr war denn jenes älteſte **Organum** von Hucbald, mit dieſem auch nicht die mindeſte weitere Aehnlichkeit mehr hatte, als daß überhaupt mehrere verſchiedene Töne zu gleicher Zeit im Geſange erſchienen, kaum noch zu etwas Anderem führen konnte, unwillkührlich und aus ſich ſelbſt zu ſolcher Geſtaltung Veranlaſſung geben mußte. Demungeachtet ſind wir, zu unſerem größten Leidweſen, gezwungen, dieſen an ſich gewiß vollkommen richtigen hiſtoriſchen Schluß auf einer bloßen Vermuthung beruhen zu laſſen, da ſich auch nicht ein einziges praktiſches Beiſpiel mehr aus jener Zeit zum beweiſenden Belege in dieſer Beziehung anführen läßt. Der engliſche Geſchichtſchreiber und gelehrte Organiſt Burney will zwar eines ſolchen Beiſpiels gar nicht bedürfen und „neun Regeln“ in dem Franco'ſchen Traktate gefunden haben, nach denen ſich auch ohne praktiſches Muſter ein harmoniſcher Satz in damaliger Geſtalt vollkommen treu bilden laſſe; macht in der That auch den Verſuch damit, und ſchreibt z. B.

Digitized by Google

was denn eine Harmonie nach Franco'ſchen Grundſätzen ſeyn ſoll, nur mit unſern Noten und nach unſerem Menſuralſyſtem mit Taktſtrichen eingetheilt; allein ſo richtig Burney das Original in ſeinem Bilde vielleicht getroffen haben mag, ſo iſt dies doch wohl nur ein Werk des Zufalls, da ſich ſo wenig von jenen fraglichen „neun Regeln" als ſonſt von einer Erklärung in Franco's Traktat Etwas finden läßt, das zu irgend einer verläſſigen Richtſchnur in Bildung harmoniſcher Sätze nach Gebrauch und Weiſe des dreizehnten Jahrhunderts ausreichte. Wäre wirklich etwas dergleichen darin zu finden geweſen oder noch zu finden, Kieſewetter, dieſer unbedingt emſigſte, begabteſte und bemitteltſte Forſcher neuerer Zeit, hätte es ſicher gefunden; aber er fand es ſo wenig als einer meiner Freunde, der den auf der alten Kloſterbibliothek zu St. Gallen liegenden, ohnſtreitig beſten Codex einzuſehen und längere Zeit zu ſtudiren Gelegenheit hatte.

§. 49.

Fortſetzung.

Ganz eigener Art verhielt es ſich mit den Fortſchritten der Harmonie zu jener Zeit in Frankreich. Man ſollte glauben, dies Land der Bewegung und des ſinnlichen Reizes hätte früher denn irgend ein anderes ſeine Thore einer Muſik geöffnet, die unbedingt am meiſten ſeinem Verlangen zu entſprechen vermochte; allein hat es an Takt den guten Franzoſen, an beſtimmt gemeſſener und um des verſchiedenen Maaßes willen entſtandener Mannigfaltigkeit, auch niemals gefehlt, die Harmonie, die gute, rechte, ſcheint, wie wir es heute noch wiſſen und erfahren, niemals ihr Streben ſonderlich erfüllt zu haben. Wie ich §. 46 dieſes meines Buchs nachwies, waren die Franzoſen allerdings auch ſchon im dreizehnten Jahrhunderte mit der Menſur und ihren verſchiedenen Noten bekannt, brachten ſolche in Anwendung, und lehrten öffentlich in Schulen darnach ſingen, aber nicht eigentlich in Verbindung mit der Harmonie, wenigſtens der praktiſchen Ausübung der Muſik nach nicht. Mag die Theorie und die ſpeculative Forſchung ſich hie und da auch mit beiden Gegenſtänden in ſolcher identiſchen Verbindung beſchäftigt haben, wie die Praxis ſich einer Harmonie bediente, war der Geſang darin keineswegs förmlich men-

Digitized by Google

furirt, sondern entweder nur syllabisch, wobei mit jedem Sylbenausspruche auch der Fortschritt zu einem neuen Tone geschah, oder der Art melismatisch, daß er über den gehaltenen Tönen eines Cantus firmus ausgeführt wurde, wobei dann die Sänger sich vorher vereinbart hatten, wie viele Töne oder Noten in einer Stimme gegen die andere jedesmal vorgetragen werden sollten. Demnach hatte man in Frankreich gleichsam zweierley Arten von *Discantus* oder *Dechant*, wie dort jener genannt wurde. Bei der ersteren und einfacheren Art pflegten zwei Stimmen blos im Einklange oder in der Octave mit einander fortzuschreiten, und nur hie und da trennten sie sich und dergestalt zwar, daß, wenn die eine Stimme eine Stufe stieg, so fiel die andere um so viel, und umgekehrt, wodurch dann gar nicht schlecht klingende Terzen (Sexten und Decimen) entstehen mochten. Doch flossen die Stimmen, nach einer solchen Abweichung sofort auch wieder zusammen, und schritten sie vielleicht einmal länger in Terzen (Sexten oder Decimen) mit einander fort, so ward jedenfalls doch im Einklange geschlossen. In der zweiten Gattung von **Discantus** oder **Dechant** pflegten in der Regel zwar auch nur zwei Stimmen sich mit einander zu verbinden, aber die eigentlich discantisirende (harmonisch dazutretende) Stimme führte dann zu dem **Cantus firmus** der ersten Stimme beliebig, wie es Geschick und Geschmack eben zuließen, mehrere bunte Passagen aus, die *Fleurettes* genannt wurden und bei denen — wie gesagt — nur vorher bestimmt war, wo die **Cantus firmus**-Stimme fortschreiten durfte, auch dies erst durch ein sichtbares Zeichen des Fleuretten (discantisirenden, harmonisirenden) - Sängers angegeben wurde.

Es läßt sich nicht läugnen, daß beide Arten von **Discantus**, wie ich sie so eben beschrieben habe, und wie sie im dreizehnten Jahrhunderte in Frankreich erwiesen im Gebrauch waren, gut ausgeführt recht wohl von sehr angenehmer, befriedigender Wirkung seyn konnten, wenn sonst nur alle Mittel zu einer solchen guten Ausführung, als genügende Kenntnisse der Intervallenverhältnisse, geläuterter Geschmack, gebildetes Ohr und praktische Fertigkeit, vorhanden waren, und es muß daher um so mehr auffallen, daß die eigentlichen theoretischen Schriftsteller jener Zeit davon fast mit keiner Sylbe sprechen. Nur ein zu festes Anschließen der französischen Autoren an ihre ausländischen Quellen, wo natürlich einer blos französischen Praxis wenig gedacht seyn konnte, läßt sich als Grund dieser Thatsache denken, oder der Umstand, daß aus Mangel an Geschmack ꝛc. jene *Fleurettes* bisweilen oder auch in der Regel, und zumal, wenn sie vielleicht gar von mehreren harmonisirenden Stimmen zugleich versucht wurden, so bizarr und ohrwidrig sich gestalteten, daß ein ordentlicher Theo-

Digitized by Google

retiker, mit dessen Denken und Forschen über den Gegenstand sich nothwendig auch der Geschmack mehr und mehr läutern mußte, sich — geradezu gesagt — schämte, von einer Sache Etwas zu veröffentlichen, die er überdies wohl, als blos in praxi gegenwärtig, als längst in ihrer Unwürdigkeit bekannt voraussetzte.

§. 50.

Fortsetzung.

Eine ganz besondere Art des **Dechant** war in Frankreich im dreizehnten Jahrhunderte auch noch vorhanden unter dem Namen ***Fauxbourdon***. Es war dies ein dreistimmiger Gesang, welcher aus einer Reihe auf einander folgender Sextenaccorde mit bloßer Terz bestand, die in gerader Bewegung über dem „Tenor" oder dem **Cantus firmus** als ihrer Unterlage gleichsam fortliefen, so daß die Mittelstimme zu diesem „Tenor" immer noch die höhere Terz (groß oder klein) und die Oberstimme noch die höhere Sexte (große oder kleine) sang; nur am Schlusse eines Gedankens oder eines Absatzes pflegte die Oberstimme wohl ihre Sexte aufzugeben und statt deren in die befriedigender schließende Octav zu fallen, z. B.

c	d	c	h	c		h	c	h	a	gis	a
g	a	g	f	e		f	g	f	e	d	c
e	f	e	d	c		d	e	d	c	H	A

Den Namen ***Fauxbourdon*** (eigentlich **faux bourdon**) erhielt eine solche harmonische Satzweise eben davon, weil die eigentliche Melodie, der **Cantus firmus**, statt wie gewöhnlich und von der Natur geboten in der Oberstimme zu liegen hier von der Unterstimme geführt und diese somit gewissermaßen ein „falscher Baß" wurde. Daß ein solcher **Fauxbourdon** bereits geübte Sänger erforderte, leuchtet ein, da die ständigen Sexten und Terzen für die damaligen Ohren und Kehlen noch ungleich schwerer zu treffen seyn mußten als Quarten, Quinten und Octaven. Daher wollte ein solcher Gesang Anfangs auch gar nicht recht aufkommen, und später erst, wo Gehör und Geschmack schon etwas mehr ausgebildet waren, auch die Sänger bereits Mancherley versucht hatten, um eine solche Sextenfolge wagen zu können, welche selbst die Theorie noch nicht hatte anerkennen wollen, gewann auch diese Art von Harmonie eine verbreitetere Beliebtheit, und so sehr zwar, daß sie darnach, im vierzehnten Jahrhunderte, sich unter dem Namen ***Falso bordone*** sogar einen Weg über Frankreichs Gränzen hinaus, nach Italien, durch Sänger der Päbste von Avignon in die Päbstliche Capelle zu Rom bahnte, wo sich dieselbe nun auch nach Einführung

Digitized by Google

des figurirten Contrapunkts noch lange erhielt, ja selbst jetzt noch bei gewissen Gelegenheiten im Gebrauch ist, doch in einer etwas von jener verschiedenen und frühzeitig schon entstandenen mehrfachen Gestalt, die uns am besten und verlässigsten Baini in seinen historisch-critischen Memoiren über das Leben des großen Palestrina beschreibt. Einmal — sagt Baini — sey ein *Falso bordone* in der Päbstlichen Capelle eine dreistimmige, gewöhnlich über die bekannten Melodieen der Psalmodie der 8 Kirchentöne in folgender Art gearbeitete Composition gewesen, wobei entweder der Sopran oder Contraalt den Cantus firmus, die Mittelstimme die darunter liegende Quarte und die Unterstimme die untere Serte in der diatonischen Tonleiter gesungen habe, und wobei am Schlusse dann die Mittelstimme die Quinte anzustimmen pflegte; oder habe zweitens eine solcher Falso bordone in einer wirklich regelmäßigen Composition für vier Stimmen, aber ohne bestimmten Rhythmus, bestanden, die im Contrapunkt lauter Consonanzen mit einigen Ligaturen in der Cadenz, enthalten hätte und bei der es ganz gleichgültig gewesen sey, von welcher Stimme der Cantus firmus geführt worden wäre. Baini sagt nicht, wann diese Veränderungen mit dem sogenannten Falso bordone zuerst vorgenommen wurden, sondern nur, daß eben die letzte Gestalt desselben die heute in Rom noch gültige sey, und Kiesewetter hat also keineswegs Recht, wenn er behauptet, der Falso bordone habe sich in seiner, oben beschriebenen Urgestalt sogar bis auf den heutigen Tag in der Päbstlichen Capelle zu Rom erhalten, denn Baini, den jetzigen Direktor der Sertina, müssen wir in diesem Punkte doch wohl für besser unterrichtet anerkennen.

§. 51.

Fortsetzung.

So entbehrten denn die Franzosen lange Zeit nach uns Deutschen, den Engländern und Italienern eines regelmäßig geschriebenen Discantus, d. h. eines harmonischen Satzes, auf welchem die bereits bedeutend erweiterten Gesetze und Regeln der Mensur angewendet worden wären; doch läßt sich, bei der regen Theilnahme und schnellen Verbreitung, welche unsers Franco Bemühungen überall fanden, nicht wohl denken, daß ein ganzes Jahrhundert hätte vergehen können, ehe man auch in Frankreich, und sollte es nur Studien halber geschehen seyn, wenigstens den Versuch damit gemacht hätte, und wirklich auch war dies, so fest man bis vor wenigen Jahren noch daran glauben wollte, nicht der Fall. In der zweiten Hälfte dieses dreizehnten Jahrhunderts nämlich, ohngefähr um 1240 geboren, lebte zu Paris, im Gefolge des damaligen Grafen von Artois, Robert, ein gewisser Adam de la Hale, ein merkwürdiger Trouvère, d. h.

Digitized by Google

Dichter und Componiſt, der, weil er aus Arras in dem heutigen Departement Pas de Calais ſtammte und buckelig war, auch wohl **le Boiteux d'Arras** (der Buckelige oder Hinkende von Arras) genannt, von den alten Geſchichtſchreibern und Schriftſtellern aber nur als der Verfaſſer mehrerer kleiner dramatiſchen Spiele erwähnt wurde, bis endlich F. J. Fetis, damals Profeſſor und Bibliothekar am Conſervatorium zu Paris, jetzt Director des Conſervatoriums zu Brüſſel, vielleicht mehr als zufällig im Jahr 1827 einige Compoſitionen von ihm dort auffand und ſolche in richtiger Entzifferung in ſeiner **Revue musicale** ꝛc. ꝛc. veröffentlichte. Es beſtehen dieſe Compoſitionen in einigen Liedern, welche die Form von alten Rondo's (Rondellen) haben und überſchrieben ſind: **Li rondel Adan.** Es haben dieſelben nicht mehr die Form jener gewöhnlichen damaligen Diaphonien, ſind alſo keine der Art harmoniſirte Geſänge mehr, in welchen die Stimmen in gleichlaufenden Tönen in gerader Bewegung mit einander fortſchreiten, ſo daß ſie eine ununterbrochene Reihe von Quinten, Quarten und Octaven bilden, ſondern ſie ſind, obſchon ſich auch in ihnen noch manche gerade Quinten- und Octavenſchritte finden, doch auch ſchon mit Terzen, Serten in entgegengeſetzter Bewegung untermiſcht, wie Franco es lehrte, und haben eine nach damaliger Sitte ziemlich genaue Menſur in den Zuſammenſtellungen, denen eine gewiſſe Zierlichkeit nicht abgeſprochen werden kann. Wer Kieſewetters Geſchichtsabriß, Kretzſchmars Ideen zu einer Theorie der Muſik, oder mein Univerſallexikon der Tonkunſt beſitzt, mag ein praktiſches Beiſpiel davon in unſeren Noten einſehen, hier ſolches mitzutheilen halte ich für nicht weſentlich.

Doch nun fragt es ſich noch, wann jener Adam de la Hale die Lieder verfaßte? — Fetis und Kieſewetter meinen im Jahre 1280. Dann allerdings wäre der Satz richtig und die Vermuthung vollkommen begründet, daß auch Frankreich im dreizehnten Jahrhunderte noch einen für damaligen Stand der Muſik vollkommen menſurirten **Discantus** und damit eine ganz nach Franco'ſcher Weiſe eingerichtete Harmonie hatte; allein da der vollſtändige Beweis für jenes Alter noch fehlt, ſo ließe ſich recht wohl auch annehmen, daß Adam die Lieder um ein Paar Jahre ſpäter erſt ſchrieb, und dann könnte er eben ſo gut auch einen ſolchen harmoniſchen Satz erſt in Italien gelernt, und Frankreich gleichwohl im dreizehnten Jahrhundert noch keine eigentlichen Menſural-Harmoniker gehabt haben, denn aus der noch vorhandenen, ziemlich ausführlichen und daher wohl verläſſigen Lebensgeſchichte Adams wiſſen wir nicht allein, daß er 1282 ſchon mit ſeinem Herrn, dem Grafen von Artois, als dieſer dem Herzoge von Alencon folgte, den Philipp der Kühne dem damaligen Könige Carl von Neapel aus Anlaß der ſicilianiſchen Veſper zur Hülfe ſandte, nach

Digitized by Google

Italien ging, sondern auch, daß er niemals wieder von da nach Frankreich zurückkehrte, da, als 1287 dem mittlerweile zum Beherrscher des unruhigen Königreichs erwählten Grafen, seinem Herrn, eine solche Rückkehr möglich wurde, er bereits in Neapel verstorben war, was sich auch aus einem seiner dramatischen Spiele „li Gieux du pelerin" deutlich ergiebt. Daß der Text jener Lieder französisch ist, legt solcher Annahme gar keine Schwierigkeiten in den Weg, denn recht wohl konnte Adam, der Dichter und Componist, die in Italien gelernte neue Harmonie- und Compositionsmethode auch einmal auf selbst früher verfaßte vaterländische Lieder anwenden wollen. Im Gegentheil werden wir um so mehr noch darin bestärkt, als alle sonstigen Proben und Documente eines französischen regelmäßig geschriebenen Dechant des dreizehnten Jahrhunderts gänzlich fehlen. Man wird mir vielleicht hier entgegenhalten wollen, daß alsdann, wenn Adam die Lieder erst während seines Aufenthalts in Italien verfaßt habe, solche schwerlich auch wohl auf einer Pariser Bibliothek zu finden gewesen, vielmehr in Italien geblieben seyn würden; allein warum sollte nicht der Graf, sein Herr, dessen Liebling er war, den Nachlaß dieses zusammengerafft und wieder mit zurück nach Frankreich, oder — wenn das nicht — wenigstens das Neue doch, was Adam geschaffen, zu sich genommen und, vielleicht um es dort einzuführen und bekannt zu machen, wieder zurück nach Paris mitgebracht haben, wo es dann, als etwas schätzenswerth Neues, auch auf den Bibliotheken und in Codicibus sorgfältig aufbewahrt wurde? — Das Alles sind Fragen, die nach meinem Dafürhalten zuvor noch beantwortet werden müssen, ehe man unbedingt jener ersten Annahme sich hingeben kann und darf. Doch halten wir uns hier, als für unsern nächsten Zweck nicht wesentlich genug, nicht länger dabei auf, sondern schreiten lieber zur Betrachtung der musikalischen Erscheinungen in der nächstfolgenden Zeit, nach dem damit vollendeten dreizehnten Jahrhunderte fort, welche, wie überall, so nun auch in Frankreich eine bedeutende Veränderung in den Systemen hervorbringen mußten.

§. 52.

Marchettus und Johann de Muris.

Vorzüglich waren es ein Italiener und ein Franzose, welche sich in dieser Zeit, gleich Anfangs des vierzehnten Jahrhunderts, die Förderung der Mensural-Theorie, wie der Lehre von der Harmonie, als der noch immer wesentlichsten und bildungsfähigsten Theile unserer Kunst überhaupt sehr angelegen seyn ließen, nämlich ein gewisser Marchettus von Padua und ein Johann de Muris, der gelehrte Geistliche und Doctor der Sorbonne zu Paris. War auch noch lange nicht

Digitized by Google

Alles damit geschehen, was diese beiden Männer, jeder in seiner Sphäre, zur Entwicklung und Erweiterung jener Lehre und Theorie auf dem Wege empirischer Speculation beitrugen, und blieb der Folgezeit auch darnach noch immer viel zu forschen, zu ergründen, neu zu gestalten und zu gebären übrig, so war es doch so Viel, daß man nun in Wahrheit nach vollkommen bestimmten Regeln einen selbst nach unseren heutigen Begriffen von der Sache reinen Accord und reine Harmoniefolgen zu bilden vermochte, und das reicht sicherlich hin, uns eine möglichst ausführliche Beschreibung der Theoreme dieser Männer, Schriftsteller und praktischen Lehrer, hier zur Pflicht zu machen.

Der erstgenannte Marchettus (richtiger wohl Marchetto), aus Padua, muß noch im dreizehnten Jahrhunderte geboren worden seyn, denn schon in den ersten Decennien des vierzehnten Jahrhunderts lehrte er öffentlich Musik zu Neapel, und schrieb auch zwei sehr wichtige Abhandlungen, zunächst „Lucidarium in arte musicae planae", und dann „Pomerium in arte musicae mensuratae", von welchen die letztere, was aus ihrer Dedication an den König Robert von Sicilien hervorgeht, nothwendig schon um 1309 beendigt worden seyn muß. Beide Abhandlungen hat Fürstabt Gerbert durch ihre Aufnahme in seine Sammlung „Scriptores de mus. sac." (Thl. 3) dem um so wahrscheinlicheren Untergange entrissen, als auch der Name ihres Verfassers schon in Vergessenheit zu rathen anfing, so ungemein lange der Saame, welchen er ausstreute, in den italienischen Schulen fortblühete.

Der andere, Johann de Muris (franz. eigentlich: Jean de Meurs und deutsch: Johann von der Mauer), sollte ein etwas günstigeres Schicksal für sein Andenken in der Nachwelt haben, lebte und wirkte aber auch schon etwas später als Marchettus. Er muß gleich zu Anfange des vierzehnten Jahrhunderts in der Normandie geboren worden seyn, studirte zunächst aus Liebhaberei, doch mit großem Fleiße, die Musik und starb in genannter Würde zu Paris 1370. Durch die außerordentliche und äußerst wirksame Thätigkeit, welche er in der Musik entwickelte, ward mit der Zeit den gebildeteren Verehrern dieser sein Name fast eben so geläufig und heilig als der des Aretinischen Guido. Daher ist es denn auch gekommen, daß ihm schon Manches in unserer Geschichte zugeschrieben wurde, woran er eben so wenig Theil hat, als Guido an vielen der Wunderbarkeiten, welche unter seinem Namen von Mund zu Mund erzählt zu werden pflegen. So soll unser Johann von der Mauer z. B., als man wußte, daß Guido noch keine Noten kannte, der erste Erfinder der Noten, ja

Digitized by Google

auch der Menſuralmuſik und dergleichen Dinge mehr geweſen ſeyn. Der Franzoſen althergebrachte Liebe zum Ruhme und was damit in Verbindung ſteht, trug auch vielleicht nicht den geringſten Theil der Schuld an ſolchen falſchen Sagen: doch erklärt man die Sache meiſtens ſo. Wie gezeigt, erwachte gleich nach Guido ein allgemeineres und regeres Streben für Muſik, und wie von ſelbſt geſchah von mehreren Seiten her die ganz richtige Beobachtung, daß die Länge der Sylben eigentlich eine dreifache ſey, welche geehrte Dreiheit dann nach der heiligen Drei auch in dem Tempus perfectum repräſentirt werden ſollte *) Johann von der Mauer machte nun in dem, was Ausbildung der Menſuralmuſik wie der Harmonie anbelangt, noch immer etwas gegen Deutſchland und Italien etwas zurückſtehenden Frankreich zuerſt den Verſuch, dieſes verſchiedene Längen-Verhältniß nach den (übrigens ſchon vorhandenen) verſchiedenen Zeichen (Figuren) geordneter durch Punkte oder Striche zu bezeichnen. Dieſe Andeutung und Verſicherung in den alten Schriftwerken verwirrte dann die ſpätern Theoretiker, und um ſo mehr, als ihnen nichts weniger als eine genaue Geſchichtskenntniß zugeſchrieben werden durfte. Gelehrte Fehden entſtanden, in denen Johannis Striche und Punkte bald für dies, bald für das gehalten wurden, bis endlich die ganze Streitigkeit dadurch niedergeſchlagen werden ſollte, daß man ohne Weiteres behauptete: Johann von Muris iſt der Erfinder der Note. Zum Beweiſe führte man dann auch des verdienten Mannes eigene Schriften an, als: de Proportionibus; de numeris qui musicas retinent consonantias; Musica practica seu mensurabilis, u. a. m. Allein in dieſen Schriften ſagt Johann ſelbſt, daß das Alter der Menſuralmuſik bis auf Franco von Cöln zurückgeführt werden müſſe, und er die Noten als ſchon etwas längſt Bekanntes überkommen habe. Nicht anders ſpricht er in den beiden Traktaten, welche ebenfalls Fürſtabt Gerbert zuerſt durch den Druck veröffentlichte.

Marchettus in Italien, wie nach ihm Johann de Muris in Frankreich, haben Nichts gethan, als die ſchon aus Zeiten eines Franco u. ſ. w. vorhandene Lehre von der Menſur und Harmonie mehr in beſtimmte, überſchauliche Regeln geordnet, woraus dann ganz von ſelbſt zugleich eine bedeutende Erweiterung dieſer Lehre hervorgehen mußte. Für jenen Stand der Muſik war dies aber auch genug und hinreichend, um ſie ſowohl zu den bedeutendſten Erſcheinungen des ganzen vierzehnten Jahrhunderts, als dieſes ſelbſt zu einer merkwür-

*) Vergl. §. 40 ff. des vorhergehenden Capitels.

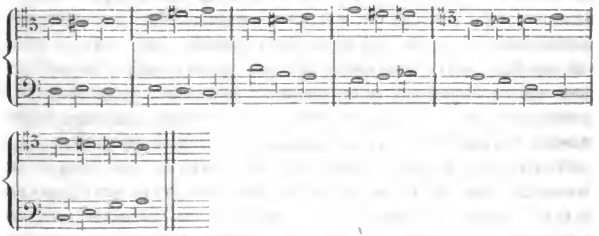
Digitized by Google

digen Epochezeit der gesammten Kunstgeschichte zu erheben, denn so lange solcher Ordnung die Theorie, ungeachtet ihrer mancherlei systematischen Elemente, noch entbehrte, war an ein energischeres, lebendigeres und allgemeineres Eingreifen und Uebergehen in die Praktik nicht zu denken. Mit oder kurz nach Marchettus und Johann de Muris lebten zwar im vierzehnten Jahrhunderte noch einige für sich bedeutende und einflußreiche Lehrer und Theoretiker der Musik, wie z. B. Prosdocimus de Beldomandis, Philippus de Vitriäo (Vitry), Anselmus Parmensis, Philippus de Caserta, Guillaume de Machaud, Francisco Landino u. A., allein wie sehr sie sich auf der einen oder andern Seite zum Besten der Kunst eigenthümlich auch bemüht haben mögen: immer bestand ihr Hauptverdienst hauptsächlich nur in einer populäreren Commentation der Lehren und Schriften jenes Marchettus und de Muris, und nicht in einer neuen Begründung der Sache selbst.

§. 53.

Fortsetzung.

Ich will nun zur klareren Anschauung ein Paar Beispiele aus des Marchettus „Pomerium" hersetzen, wie dieser solche dort zur Erläuterung aufgestellter Regeln mittheilt:



De Muris ist sehr sparsam mit Anwendung praktischer Beispiele gewesen, aber Forkel hat in seiner Geschichte diesen Mangel zu ersetzen gesucht, indem er aus den Regeln des de Muris selbst Beispiele abzieht und nun jenen zur Ergänzung oder Erläuterung zufügt. Merkwürdig ist, daß dieselben sich, wenn auch etwas gezwungen, doch so rein gestalteten, als man sie nur heutzutage fordern kann, und insbesondere geht daraus, wie aus obigem Beispiele, diejenige

Digitized by Google

für die Musikgeschichte höchst merkwürdige Thatsache hervor, daß Marchettus sowohl als Johann de Muris, und mit ihnen ohne Zweifel alle Tonlehrer des vierzehnten Jahrhunderts, die sehr wichtige Regel schon kannten, daß zwei vollkommene Consonanzen (Einklang, Quinten und Octaven) nicht in gerader Bewegung auf einander folgen sollen (das Verbot der Quinten- und Octaven-Parallelen), wie nicht minder das Wesen der Dissonanzen, daß diese, obschon nur im Durchgange noch gebraucht, dennoch wo möglich aufgelöst werden müssen. *)

Noch deutlicher und überzeugender ergiebt sich dieses Resultat aber aus den sonstigen Produkten eines geschriebenen Discantus, die uns, so wenige ihrer auch sind und ein so fragmentarisches Aussehen auch diese wenigen nur an sich tragen, aus jenen Zeiten des vierzehnten Jahrhunderts noch übrig bleiben wollten, wie z. B. ein Gloria von Guillaume de Machaud, das zuerst Kalkbrenner (père) in seiner sogenannten Histoire de la musique aus einem Pariser Codex, dann aber auch Kiesewetter in richtigster Entzifferung in seinem Geschichtsabrisse mittheilte; eine italienische Canzone von einem berühmten Florentinischen Orgelspieler aus dem Jahre 1360, und der altfranzösische Chanson, den wir in Fürstabt Gerberts großem Geschichtswerke de Cantu et Musica sacra Thl. 2 auf der 19. Kupfertafel finden. Dieser Chanson namentlich, im Tempore perfecto und einem — wie es auch ausdrücklich dabei heißt — „gemischten" Contrapunkte gesetzt, ist nach allen Regeln einer vollkommnen Mensural-Theorie, selbst mit vieler Subtilität, notirt, und dabei ist seine Harmonie so rein, so gesetzmäßig und streng, daß ein guter und gewissenhafter Contrapunktist jetzt noch seine Freude daran haben muß. Dissonanzen kommen zwar nur durchgehend vor, aber am Schluße findet sich doch auch schon Etwas, was auf eine absichtliche Vorbereitung einer Dissonanz, ja auf eine Art Syncope sogar schon schließen läßt. Und an der Aechtheit dieses Chansons als eines Produkts des vierzehnten Jahrhunderts darf nicht etwa gezweifelt werden, denn solche belegt sich unstreitbar durch den *Ochetus* (auch Hocetus und franz. Hocquet), der darin vorkommt: eine Figur, welche darin besteht, daß einzelne herausgestoßene Noten durch kurze Pausen oder Sospiren sowohl von den vorhergehenden als den folgenden Noten getrennt werden, um gewissermaßen ein ängstliches Stöhnen, Ermatten,

*) Von Vorbereitung und Ligatur der Dissonanzen scheinen sie indeß noch Nichts gewußt zu haben.

Digitized by Google

Schluchzen u. dgl. auszudrücken, und von welcher man eben so wenig seit Franco's längst vergangenen Zeiten kaum noch Etwas wieder gehört hatte als seit dem vierzehnten Jahrhunderte sie ganz und gar in Vergessenheit kam.

§. 54.

Fortsetzung.

Hatte man sonach aber gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts bereits einen völlig ausgebildeten Contrapunkt, hatte die Harmonie sich einen Umfang ausgesteckt und in sich selbst eine Gesetzmäßigkeit und eine Regelmäßigkeit gewonnen, daß sie nothwendig nun als etwas ganz Anders wieder erscheinen mußte, denn der eigentliche, von Franco so fleißig geordnete **Discantus**, wie vielmehr das längst vergangene **Organum**, so lag die Aufforderung auch ganz nahe, dem mehrstimmigen Gesange und der mehrstimmigen Setzkunst einen neuen Namen zu geben, den man endlich der Natur der Sache selbst entnahm. Die Figuren, mit welchen man die Töne aufzeichnete, hatten bereits mehr die Gestalt großer Punkte angenommen; der äußerlichsten Form nach bestand das mehrstimmige Componiren darin, daß man mehrere solcher tonbezeichnenden Punkte über einander, so daß alle richtig zu einander paßten, also Punkt gegen Punkt, setzte: nannte man daher die Kunst, einen mehrstimmigen Gesang nach geregelter Harmonie und strenger Mensur zu componiren, auch ***Punctum contra Punctum*** oder kurzweg ***Contrapunct***, welcher Name also jetzt, gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts, zur technischen Bezeichnung der eigentlich musikalischen Composition erhoben wurde, ohne indeß den Ausdruck ***Discantus*** damit gänzlich zu beseitigen, den man vielmehr zur besondern Unterscheidung immer noch, und so lange als die Sache bestand, für den extemporirten Gesang mehrerer Stimmen beibehielt, für welche er ja auch früher zunächst auf so höchst indistinkte Weise erwählt worden war. Die Theoretiker sagten indeß von nun an bisweilen auch ***Sortisatio*** statt **Discantus**, wenn nämlich von diesem als dem extemporirten mehrstimmigen Gesange im Gegensatze zu dem eigentlichen ***Contrapunctus*** als dem streng mensurirten und nach canonischen Gesetzen der Harmonie geordneten mehrstimmigen Gesange die Rede war.

§. 55.

Erste Erhebung der Musik zu der Idee einer ästhetischen Kunst.

Welch' außerordentliche Erweiterung und bewundernswerthe Ausbildung

Digitized by Google

der Contrapunkt für sich, besonders in seiner Theorie, bis dahin auch schon erlangt hatte: immer war die Musik im Ganzen nur noch als ein Gegenstand der Gelehrtheit, mehr nur als Wissenschaft denn als eigentliche Kunst angesehen und demgemäß behandelt worden. Abstraktionen von altgriechischen Doctrinen, so weit die altgriechische Musik selbst mit allen ihren praktischen Elementen auch schon in einem dunkeln Vergessen liegen mochte, christliche Kirchentonarten und ein moderneres ut re mi fa sol machten in oft wunderlicher Verbrüderung noch immer die Grundlage aller Theorie und alles eigentlichen Wesens der Musik aus. Der Grund davon mochte darin liegen — und das war sehr zu bedauern — daß die Theoretiker aus jeder einzelnen Erscheinung, zu der sie vielleicht auf diesem oder jenem Wege gelangten, auch gleich eine Regel machten; daß sie noch nicht dahin gelangt waren, einzelne Fälle zu subsumiren und so die Theorie auf wenige allgemein gültige Grundsätze zurückzuführen; daß sie, die Tonsetzer und Theoretiker, im Vertrauen auf ihre Gelehrsamkeit, ihre Werke oder ihre Beispiele blos mit der Feder in der Hand vollendeten oder für vollendet hielten, und nicht, als ob sie nur für das Auge arbeiteten, deren Wirkung sich auch im stillen Kämmerchen am Spinett, Psalterium oder sonst einem schon vorhandenen passenden Instrumente zu versinnlichen suchten, wobei ihnen dann manche Härte, manches Ungebührliche in Auge und Ohr gefallen seyn würde, was sich mit aller Schärfe des Verstandes doch nicht sogleich auf dem Pergament erkennen ließ. Daher, weil die Theorie sich noch immer nicht recht und innig genug mit der Praxis verschwistern wollte, kam es denn auch, daß der Unterricht in der Musik meist nur eine speculative Form hatte, in einen Nimbus von Dingen, Worten und Begriffen sich hüllte, zu dessen Entschleierung nur Wenige berufen seyn konnten. Ja das Studium der Musik war immer nur noch sehr Wenigen vorbehalten, und bedauern und beklagen wir uns auch darüber, so liegt die Ursache doch eben deshalb sehr nahe, warum fast Nichts aus jener Zeit von der Musik als Kunst in die Welt der Erscheinungen übergegangen ist, und warum man praktischer Seits im besten Falle immer noch nur einen extemporirten Discantus allenfalls hervorzubringen vermochte, dessen Werth bloß von dem Grade der Kenntnisse, von dem subjectiven Geschmacke, und von der gemeinsamen Uebung der Sänger abhängen konnte, die zur Ausübung der Musik erkoren waren. Daher endlich die ungemeine Schwierigkeit, welche, bei aller theoretischen Ausbildung, der Contrapunkt, der mehrstimmige Gesang bei seinem Eintreten in die allgemeine Praxis noch immer, ja so sehr finden sollte, daß die Kirchen besonders mit aller Heftigkeit sich dagegen sträubten. Verstand, die theoretische

Digitized by Google

Speculation befriedigend mochten die Produkte dieses Contrapunkts seyn, aber das Ohr, der innere wie äußere Sinn, konnte sie, weil sie dessen Vorprüfung nicht schon erfahren hatte, weil sie durch dessen Schule nicht zugleich auch gegangen waren, noch keineswegs ertragen, und für die Einführung in die Kirche, unter das Volk erschien solches doch nothwendig. In Italien, dieser ersten Pflanzstätte alles musikalischen Treibens, war und blieb daher der Kirche auch noch lange aller mehrstimmige, aller eigentlich contrapunktische Gesang fremd, und wenn ja wir dem Abbate Baini, der in seiner Geschichte Palestrina's versichert, es seyen damals, im vierzehnten Jahrhunderte, schon in der Päpstlichen Capelle zu Rom gewisse einfache Harmonien im Gebrauche gewesen, glauben dürfen, so war dies, nach andern, eben so verlässigen, vorliegenden historischen Zeugnissen sicher nur ein Vorzug, dessen blos jene Capelle, welche die gelehrtesten und geschicktesten Sänger sich auszuwählen vermochte, sich rühmen durfte. *) Nicht anders war es sicher in Spanien und England, obwohl uns die Geschichte erzählen will, daß dort schon König Alphons von Castilien um 1260 eine Lehrkanzel der Musik auf der Universität zu Salamanca, und König Alfred sogar eine solche bei Gründung der Universität zu Oxford im Jahre 886 gestiftet habe. In Deutschland wußte man sogar bis ins fünfzehnte Jahrhundert hinein noch Nichts von einem allgemeinen mehrstimmigen Gesange. Aller Kirchengesang war hier, wie der römische Choral, einige reiche Klostercapellen vielleicht ausgenommen, blos unisonisch. Nur Frankreich hatte mit seinem früher **) beschriebenen Déchant ein solches Glück, daß die Liebhaberei an demselben mit großer Allgemeinheit betrieben wurde, und man an allen größern Kirchen Sänger und Sängerknaben dafür anstellte und bildete, ohne damit indeß die vielseitig nachgesprochene Sage zu bewahrheiten, als ob Frankreich die älteste Schule eines wahrhaften Contrapunctes besessen hätte.

---

*) Gesteht doch Baini auch selbst, daß die damaligen Sänger der Päpstlichen Capelle, welche von den Päpsten zur Zeit, als sie in Frankreich residirten (1305—1377), zu Avignon geschaffen und unterhalten worden war, und welche Gregor XI. dann, als er 1377 den Päpstlichen Stuhl nach Rom zurückverlegte, mit sich führte und mit der am Vatican stets verbliebenen alten Capelle vereinigte, noch keine geschriebenen Contrapuncte, sondern nur noch ihren in Frankreich geübten extemporirten Discantus, wie die Fauxbourdons nach Rom gebracht hätten. Die ersten im wirklichen Contrapuncte geschriebenen Messen kamen erst später und zwar durch Niederländer dahin.

**) Vergleiche §. 49 ff. dieses Capitels.

Digitized by Google

§. 56.

Fortsetzung.

Wie hätte es auch anders seyn können? — Lag noch so vollkommen in seiner theoretischen Ausarbeitung der Contrapunkt da: eine allgemeine Einführung seiner Praxis und höheren Belebung dieser setzte auch einen allgemeinen Sinn dafür, Sinn und Empfänglichkeit für harmonischen Gesang, von Seiten des Volks voraus, den zu erwecken aber die Harmonie schon hätte in einer bedeutenderen Reinheit müssen ausgeübt werden können, als dies mit einem so schlechten **Discantus**, wie etwa der französische, oder mit einem so bizarren Contrapunkt, wie jener der Florentiner, der Fall war. Zudem war man in Deutschland, wie auch in Italien und Frankreich im vierzehnten Jahrhundert noch viel zu sehr mit Kriegen und ritterlichen Spielen befangen, als daß man schon hätte zu einem höhern Sinne für solche reine Seelenkunst, wie die Musik mit ihrer Harmonie werden sollte und werden wollte und mußte, gelangen können. In Italien verbreiteten die Kämpfe zwischen den Guelfen und Ghibellinen den Samen allgemeiner Zwietracht; in Deutschland säeten ein Gleiches die Schwabenfehden, der Krieg zwischen Friedrich von Oesterreich und Otto von Nieder-Baiern, zwischen dem Markgrafen von Brandenburg und Friedrich dem Gebissenen von Meissen, der Aebte von Fulda und Hersfeld gegen Thüringen, Judenaufstände u. dgl. m., und in Frankreich rangen unter dem rohesten Feudalwesen mit schlechten Regierungen an der Spitze alle Kräfte nach einer deutschen Krone, die mit nicht minder neidischem Auge auch vom Päpstlichen Stuhle aus angesehen wurde, um den wiederum auf deutschen Betrieb von Päpsten und Gegenpäpsten heftig gestritten wurde. Das wären freilich nur Kämpfe im Großen gewesen, und man sollte ihren Einfluß auf Kunstbildung vielleicht noch nicht für so wesentlich und nachtheilig halten; allein als ein unabweisliches Gefolge zogen sie auch Streite bis in die einzelnste Behausung der Völker nach sich. Um nur an einige dergleichen zu erinnern, denke man nur an den politischen Zustand Deutschlands um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Wie unendlich viel Gutes, was frühere Zeiten geschaffen hatten, ging da in dem wirren Treiben der Stände und Völker zu Grunde, geschweige daß an eine höhere Seelenbildung noch gedacht werden konnte. In den Stiftern und Klöstern, nicht blos in Deutschland, wüthete ein heftiger Partheienkampf, der alle Kräfte in Anspruch nahm. Ja wegen des Interdikts hörte an vielen Orten der Gottesdienst sogar ganz auf, und Religion mit

Digitized by Google

Allem, was dazu gehörte, gerieth in Verachtung, Verfall und Ordnungslosigkeit. Städtekriege und Wegelagerungen waren Hauptbeschäftigungen des Adels, Zünfte stritten gegen die Magistrate, Fürsten mit ihren Lehnsleuten, Hunger und Seuchen bewirkten Verzweiflung, und welch' des Unglücks alle mehr, das wahrlich den Sinn für schöne Künste nicht zu wecken vermochte, und durch dessen Jammergeächze nur die einfache Kriegstrompete und schlechte Ueberbleibsel eines wilden Barden- oder seufzenden Minnegesangs in ihren einfach melodischen Weisen durchtönten, vor denen sich fürchtend gleichsam aber deutsche Talente, wie früher ein Hieronymus de Moravia, jetzt ein Johannes de Erfordia u. A., ihr Vaterland sogar verließen und in auswärtigen einsamen Klöstern ihre Kenntnisse entweder erst erwarben, ausbildeten oder auch gültig machten. Für Harmonie insbesondere war ein solcher Sinn, und zumal unter erwähnten Umständen, auch nicht etwa von den Orgeln, diesem allerdings harmoniereichsten aller damaligen Instrumente, zu erwarten, denn solche waren dessen ungeachtet noch keineswegs zu irgend welcher Ausübung derselben geeignet. Des Organisten aus jener Zeit Aufgabe war ja auch nur noch, den Ton anzugeben und allenfalls zu erhalten; faßte er sich vielleicht hie und da einmal ein Herz, etwas der Begleitung Aehnliches harmonisch dazu zu schlagen, so war es sicher nur ein einzelnes vollkommen consonirendes Intervall, und nicht etwa Etwas der Art, wozu in der Theorie sich in Wahrheit schon die Harmonie durch die Bemühung einzelner großer speculativer Köpfe ausgebildet hatte.

§. 57.

Fortsetzung.

So stand es also mit unserer Kunst gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts; bei Weitem überflügelt hatte die Theorie die Praxis, doch damit auch nach gewissen Seiten hin eine Gestalt gewonnen, die ohnmöglich einer Vereinigung Beider, so unerläßlich diese erscheinen mußte, förderlich seyn konnte. Eine ausgebildete Kunst des Contrapunkts lag vor, doch nur als Eigenthum, als Geheimniß wenig Auserwählter, welche die Massenhaftigkeit ihrer Gliederung zu fassen und zu überwinden vermochte. Ein Gesetz hatte man, nach dem sich eine reine ordentliche Harmonie allenfalls bilden ließ, aber wie die Welt als solche jenes noch nicht kannte, blieben auch die praktischen Versuche der Bildung noch aus, und in dieser doch erst hätte das Gesetz, die Regel sich ihres rein wissenschaftlichen, rein speculativen Gewandes entblößen und eine wirksame

Digitized by Google

Lebenskraft gewinnen können. Doch nicht ferne auch sollte der Augenblick mehr seyn, wo die Sonne heller aufging und der Nebel fiel, der bisher das Wesen der Kunst, unsrer Musik, umgeben und nur ihren geistigsten, ihren wissenschaftlichen Theil hatte einzelnen scharfen Augen durchblicken lassen. Ein Volk war noch, das — wenn hie und da auch davon beunruhigt — doch in seiner außerordentlichen Wohlhabenheit niemals geistig oder leiblich entmarkt werden konnte von den Saugröhren, welche damals die Zwietracht an so unendlich viele, ja fast an alle Herzen und Lebenskammern der Nationen angeschraubt hatte: die Niederländer nämlich, welche durch ihre großen Manufacturen und Gewerbe, durch Handel und Schifffahrt früher als irgend ein anderes Volk zu einem außerordentlichen Wohlstand gelangt waren, und nun, wo Frankreich selbst noch, Italien, Deutschland und England mit Nichts mehr und eifriger als mit (im eigentlichen Sinne des Wortes) der Sorge um Ruhe und Nahrung zu kämpfen hatten, auch zu den vorübergehenden Zeiten des Sturmes in jener, zudem von den geregeltesten Municipal- und andern Verfassungen gesicherten, ruhigen Behaglichkeit leben konnten, die in jeder Beziehung und in so wesentlich nothwendiger Weise alles Schaffen im Bereiche der Künste und Wissenschaften befördert und begünstigt. Dieses gesegnete Volk, das, und wenn unter allen europäischen Völkern jener Zeit auch allein, doch so ganz und gar gestimmt, aufgelegt war, die schönen Künste, welche das Leben erheitern, wie dies es wollte, zu pflegen und zu üben, hatte von der Liebhaberei seiner französischen Nachbaren an dem Déchant eines Johannes de Muris gehört und bald dafür gesorgt, sich dessen Praktik auch zu eigen zu machen. Johannes de Muris achtbare Schule in Frankreich ging unter in dem Déchant der Maitrisen, aber die Niederländer, die ungehinderter und sorgenloser ihren Liebhabereien nachzugehen vermochten, bewahrten seine Lehrsätze und wandten sie nach ihrem eigenen Gefallen dann an. Die Richtschnur dieses Gefallens konnte aber nur der, einer allgemeinen Behaglichkeit des Lebens und jenem Verlangen nach kräftiger Lebenserheiterung am meisten entsprechende äußere Sinn, das Ohr, seyn und sobald dieser Sinn nun auch hinzutrat zu den Ergebnissen einer blos geistigen Speculation, und ein Stimmrecht anzusprechen, wie zu bewahren wußte in der Beurtheilung dessen, was jene, aber nicht mehr als allein gültig, hervorbringen mochte, so war denn auch der erste und nothwendigste Schritt geschehen auf einem Wege, auf welchem allein die Musik zu jener Idee einer ästhetischen Kunst sich zu erheben vermochte, in welcher nothwendig sie, zur Erreichung ihres Zweckes, wie zur Erfüllung ihres eigentlichsten Berufs, erfaßt, ausgeübt und getrieben werden muß. Daher das vollkommen richtige

Digitized by Google

Resumé: als Musik gehört unsere Kunst der Menschheit, als Wissenschaft hat sie ihre Heimath bei den Deutschen; als schöne Kunst, als Tonkunst aber wurzelt ihr Stamm zunächst und allein in den Niederlanden, welche in ihrem überschwenglichen Reichthume dann ohne (leider!) Zinsenvergütung ihre Kapitalien ausstreuten über die gesammte civilisirte Welt.

§. 58.

Beginn einer wirklichen Tonsetzkunst.

Dufay und sein Canon.

Der Erste, von dem wir wissen, daß er in dieser Richtung der Kunst und ihrer Fortbildung seine Kräfte zuwandte, war ein Guilelmus Dufay, über dessen Lebensverhältnisse bis vor einigen Jahren noch die größten Irrthümer obwalteten, die nicht minder dann auch einen sehr verwirrenden Einfluß auf die ganze Musikgeschichte, wenigstens dieser, aber ersichtlich so wesentlichen Epoche übten. Ich werde in einem der nächstfolgenden Paragraphen gleich Gelegenheit haben, die Wahrheit dieses Satzes ausführlicher darzuthun, und beschränke mich hier blos, um zur klareren Uebersicht den vorgesetzten Gegenstand nicht unnöthiger Weise zu verlassen, auf die Mittheilung, daß man vornehmlich lange glaubte, Dufay sey ein Franzose gewesen. Der Name schien dies zwar vermuthen zu lassen, allein wenn man seinen Namen schon kannte und zugab, daß er, wo nicht der erste, doch einer der allerersten eigentlichsten Contrapunktisten im Sinne wahrer Composition gewesen sey, der auch über die Theorie nicht etwa noch die Praxis vergessen, vielmehr diese der ersteren vorangesetzt und im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts gelebt habe, so hätte der bisherige Verlauf der Geschichte, wie ich ihn oben und in dem Bisherigen dargestellt, auch solche Annahme gar nicht zulassen sollen; denn unmittelbare Widersprüche zwischen den beweislichsten Thatsachen sind dabei schlechterdings nicht zu vermeiden. Wollen wir wirklich auch etwas kühn und zu hart finden, was Laborde in seinem Essay sur la musique anc. et moderne sagt, daß man kaum wisse, ob es vor Franz I., also vor dem sechszehnten Jahrhunderte in Frankreich eine Musik gegeben habe, obschon Laborde ganz der Mann war, der seinem Vaterlande gewiß den Ruhm einer ersten wahren Compositionskunst gerettet haben würde, wenn es denselben nur irgend hätte ansprechen dürfen, so sind wir hinreichend doch von den Schicksalen der Bemühungen eines Johann de Muris unterrichtet und haben Beweise anderer Art genug, daß Frankreich im fünfzehnten Jahrhunderte und früher vor ritterlichen und anderen dergleichen Spielen gar nicht zu

Digitized by Google

dem Gedanken einer Ausbildung der Musik kommen konnte, als daß wir uns einer solchen Annahme unbedingt nur irgendwie hingeben dürften, da ganz allein eine Nation wie die französische einen so wirksam auftretenden Mann wie Dufay nicht würde haben dastehen lassen, und die Geschichte keinen einzigen ausgezeichneten französischen Tonkünstler jener Zeitperiode weiter nennt. Fetis (Vater) war es zunächst unter unseren bisherigen Historikern, der dieses Verhältniß gehörig zu würdigen wußte, und daher genauere Forschungen nach den Lebensverhältnissen jenes Dufay anstellte, die er später dann mit den unwiderlegbarsten Beweisen und mit Angabe seiner Quelle in einem werthvollen Memoire über die Preisfrage des königlich niederländischen Instituts auch der Oeffentlichkeit überlieferte. Nach diesen Mittheilungen war Dufay, was in den Zusammenhang aller Geschichte paßt, ein Niederländer, und zwar in Chymay im Hennegau in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts geboren, der nachgehends aber, und jedenfalls vor dem Jahre 1380, wie mehrere andere seiner musikalischen Landsleute, nach Rom mit überwanderte und dort unter den Sängern der päbstlichen Kapelle als Tenorist angestellt ward, als welcher er 52 Jahre diente und dann 1432 in sehr hohem Alter starb. Es scheint nicht, daß Dufay in seiner ersten Lebensperiode schon sich sonderlich um den Contrapunkt und überhaupt die musikalische Composition — wenn anders ich diesen Namen für die Toncombinationen jener Zeit schon gebrauchen darf — bekümmerte, sondern, und obschon in diesen Künsten unterrichtet, was für jeden musikalischen Dienst damals nothwendig war, mag er dennoch wohl mehr nur als Sänger sich ausgezeichnet, und erst später, als seine Stimme vielleicht Alters halber schon abzunehmen anfing, den Entschluß gefaßt zu haben, als Tonsetzer der Welt in irgend welcher Weise nützlich zu werden. Dem zufolge muß denn auch noch sehr daran gezweifelt werden, daß er wirklich der Erste zugleich gewesen sey, welcher ganze Messen im Contrapunkte verfaßte, wenn gleich auch diese nur von den Niederlanden aus zuerst nach Rom gebracht wurden. Doch berufen alle vorzüglichen theoretischen Schriftsteller der nächst folgenden Zeit, ja sogar noch um ein ganzes Jahrhundert nach ihm, wie z. B. ein Peter Aaron, ein Adam de Fulda u. a., wo sie für ihre theoretischen Lehrsätze eines praktischen Belegs bedürfen, sich lediglich und ausschließlich nur auf seine Werke, und das ist Beweis genug, daß er mindestens der Erste war, welcher freiere Wendungen, neue Arten der Tonzusammenstellung in der Praxis wagte und versuchte, die, von dem höchsten Richter in Allem, was Schönheit des Klanges anbelangt, von dem Ohre, anerkannt und für gut und richtig befunden, dann auch zur gesetzlichen Norm in der sich ebenfalls damit erweiternden und

Digitized by Google

neu gestaltenden Theorie erhoben wurden, und daß er somit wirklich als der erste Tonsetzer genannt werden muß, welcher auch auf eine mehr ästhetische Begründung der Toncombinationen in dem Contrapunkte hinwirkte, was sich denn aus specieller Vergleichung seiner Werke mit den praktischen Fragmenten aus einer früheren Zeitperiode, oder aus Betrachtung seines Canons selbst, wie man seine Compositionsweise zu jenen Zeiten nur kurzweg zu nennen pflegte, noch deutlicher ergiebt.

§. 59.

Fortsetzung.

Doch stellt sich solcher Vergleichung und Betrachtung das kaum übersteigliche Hinderniß entgegen, daß bis auf den heutigen Tag das Archiv der päbstlichen Kapelle zu Rom einzig und allein sich noch im Besitze einiger Messen von den sicher ungleich zahlreicher gewesenen Werken Dufay's befindet, und in Deutschland wohl allein nur dem Hofrath Kiesewetter in Wien bis jetzt es gelang, wenigstens einige bedeutende Fragmente davon im Facsimile der einzelnen Stimmen zur Hand zu bekommen, die er dann nach Art unserer Partituren zusammenstellte und auflöste. Zum Glück indessen, und was jenen Mangel und Verlust wenigstens einigermaßen ersetzt oder minder fühlbar macht, ist Kiesewetter ein so gewissenhafter und treuer Berichterstatter, daß wir dem, was er als Resultat einer solchen Vergleichung uns mittheilte, getrost unbedingten Glauben schenken können und dürfen, und ich denn auch hier in Darstellung desselben, um des Zusammenhangs willen, ihm fast wörtlich zu folgen gar keinen Anstand nehme.

Vor Allem — sagt Kiesewetter — ist bei Vergleichung der Werke Dufays mit älteren der Umstand bemerkenswerth, daß dort, bei ihm, zuerst die weißen oder ungefüllten Noten erscheinen, durch deren Einführung das Figural- und Mensural-System seine Vollendung erhielt, und dieser Umstand allein würde das frühe Daseyn einer eigenen Schule in den Niederlanden außer Zweifel setzen, da de Muris (1323) nur noch die schwarzen Figuren kannte, deren sich in Frankreich auch noch Machaud im Jahre 1367 bediente. Ueberhaupt aber — sagt er weiter — zeigen die Werke Dufay's in jeder Beziehung schon eine vollkommen fertige, ausgebildete Kunst, ja selbst schon manche jener kleineren Nebenkünste im contrapunktischen Satze, die man bisher stets dem beträchtlich später lebenden Ockenheim*) als

*) Von welchem noch in diesem Kapitel die Rede seyn wird.

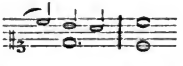
Digitized by Google

Erfinder zuzuschreiben oder doch aus dessen Zeitalter her erst zu datiren gewohnt war. Daher ist nun auch die Harmonie in Dufay's Arbeiten bereits durchaus rein und hinsichtlich ihrer Wirkung auf den Hörer sorgfältiger berücksichtigt, als es selbst von den contrapunktischen Tausendkünstlern der folgenden Zeitperiode nicht immer gerühmt werden kann. Stellt man sich diese Compositionen nicht als diatonische Stereotypen, wie ein Clavier ohne Obertasten, vor, sondern fügt betreffenden Orts die nöthigen Erhöhungen und Erniedrigungen (♯ und ♭) zu, welche der ursprünglichen oder auch der durch die Modulation herbeigeführten und nebenbei nur berührten Tonart zukommen, und welche ohne Zweifel auch von den Sängern damaliger Zeit, die vermöge ihrer gründlichen Bildung und ihrer eigenen Satzkenntniß nicht Alles und jede Kleinigkeit genau vorgeschrieben zu haben brauchten, aus eigenem Erfunde ergänzt wurden, da sie doch auch, wie wir heute noch, für Menschen-, und zwar schon geübte Menschen-Ohren sangen, die bei jeder Ausweichung die diatonische Tonleiter, wenn auch in anderer Höhenlage, forderten*) — so kann man diese Compositionen noch heute recht wohl

*) Ich möchte dies Auslassen und Fehlen aller chromatischen Zeichen in den alten Musikwerken beiläufig wohl so erklären: die diatonische Tonleiter einer Octave war seit Gregors Zeiten her schon Grundlage des gesammten neu gebildeten und erwachsenden Tonsystems, aber an einen eigentlichen Stimmenton, eine, wenn auch nur ohngefähre. Normaltonhöhe ward noch nicht gedacht. Die Töne hatten Namen, aber nicht für die Praxis, sondern blos für die Theorie; für jene galt gemeinhin nur die diatonische Tonfolge, ob deren Anfang nun, in der Ausübung der Töne, der Höhe nach von A, C, D, F oder welchem andern Tone an gemacht wurde, galt gleichviel, nur die erste Stufenfolge mußte beobachtet werden. Trat nun, wenn z. B. ein Tonstück die diatonische Leiter von C zur ersten Grundlage hatte, vielleicht eine Modulation nach G oder D oder F ein, so glaubte man nicht, dies durch irgend welches Zeichen besonders anzeigen zu müssen, sondern setzte von den Sängern voraus, daß sie den Eintritt einer solchen Modulation sofort erkennen und dann, hergebrachter Regel gemäß, die Töne in solchem Höhenmaaße ausüben würden, als ob die zum Grunde liegende diatonische Leiter von G, D, F etc. anfange, und durfte dies auch wohl thun, da die Modulationen keineswegs noch so häufig schon und verschieden oft auf einander folgten, als etwa heutzutage, und alle Tonsetzer damals zugleich Sänger, so meist umgekehrt auch die Sänger Tonsetzer waren. Alles war einfacher, bestimmter. Ist es doch auch heute mit unserem Tonsystem im Grunde nicht anders, nur daß wir es uns etwas bequemer und leichter durch allerhand sinnliche Zeichen machen, die das Bedürfniß tieferer Kenntnisse und des schärferen Denkens und aufmerksameren Hörens ausschließen. C-dur ist Norm für alle übrigen Tonarten hinsichtlich des diatonischen Stufenverhältnisses. Stimmen wir C, daß es klingt wie a, der einmal angenommenen Tonhöhe gemäß, und die Octave in analogem Verhältnisse durch, so klingt die Leiter von C-dur wie A-dur, und wir haben in praxi A-dur ohne alle Versetzung und deren Zeichen. Auf diese Thatsache läßt sich

Digitized by Google

und ohne Anstoß hören, ja wahres Wohlgefallen muß der gebildetere Musikfreund sogar noch daran haben. Die Dissonanzen erscheinen theils und meist im Durchgange, und alsdann zwar so, daß das consonirende (auflösende) Intervall immer auf eine gute, das dissonirende aber blos auf eine schlechte Taktzeit zu fallen kommt, was ja die Schule heute noch als besonders beachtenswerth und daher den sogenannten „geregelten oder regelmäßigen Durchgang" lehrt; doch theils kommen auch schon dissonirende Accorde als Verzögerungen eines consonirenden Accords zum Vorschein, z. B. im Secundquarten-, Quartquinten-, Quintsexten- oder Terzseptimenaccorde, die als Vorhalte dann immer auf einen guten Taktheil fallen, doch — was sicher eine überraschende Erscheinung ist — auch immer schon gehörig und richtig vorbereitet werden, so regelmäßig und gehörig, als nur heutzutage eine Grammatik oder Harmonielehre fordern kann. Die Formen der Cadenzen oder Schlüsse sind dieselben, welche man auch später überall findet, nämlich auf der sogenannten **Quinta toni** mit dem Quartquinten-, oder auf der **Secunda toni** mit dem Terzseptimenaccorde, welchem der Sertenaccord folgt. Dabei findet man aber noch eine sonderbare Wechselnote in diesen Cadenzen und zwar in der eigentlichen melodieführenden Stimme, indem dieselbe nämlich — zwar aus dem Leitton (**septima toni**) in die Tonica tritt, jedoch vorher auch noch einmal die Serte der Leiter (**sexta toni**), die in dieser Zusammenstellung völlig harmoniefremd erscheinen muß, berührt, so daß der ganze Schluß z. B.

statt lautet 

eine Figur übrigens, welche, ungeachtet ihrer Grundlosigkeit und wenig wohlthuenden melodischen Form, auch bei späteren Tonsetzern noch, bis tief in's sechszehnte Jahrhundert hinein im Gebrauche blieb, und erst

---

ja allein auch nur die Idee einer Volksnote, welche sich um Tonarten u. dergl. gar nicht bekümmert, gründen. Es läßt sich nicht denken, daß die Sänger des fünfzehnten Jahrhunderts noch die Compositionen gerade so gesungen haben, wie sie dastehen, denn woher alsdann die außerordentliche Reinheit erklären, so lange keine Modulation vorgekommen, und ohrzerreißende Disharmonie oft, so bald augenscheinlich eine Modulation statt gehabt hat? — Nein, — ohne Zweifel ließen die Tonsetzer nur die dann nöthig werdenden Erhöhungen und Erniedrigungen weg, einmal freilich, weil man noch keine bestimmte Zeichen dafür hatte, doch außerdem auch, weil die Sänger von selbst in solchem Falle die Töne in der nöthigen, der diatonischen Stufenfolge entsprechenden Tonhöhe ausübten.

Digitized by Google

nach dieſer Zeit in Vergeſſenheit kam. Es fehlt mir leider an Raum, und wäre für den Zweck einer bloßen Vorgeſchichte auch wohl etwas zu ausführlich, hier wenigſtens diejenigen Fragmente Dufay'ſcher Setzart wieder mitzutheilen, welche ſchon Kieſewetter in ſeinem Geſchichtsabriſſe anhangsweiſe ſowohl in der Urſchrift als daneben in unſere Schreibart übertragen hat abdrucken laſſen. Der Contrapunkt darin iſt meiſtens über einen ſogenannten Tenor*), der nun eine Choralmelodie oder auch ein weltliches Lied enthalten kann, geſetzt, mitunter indeſſen auch von ganz freier Erfindung, alſo gewiſſermaßen ſchon polyphoniſch erdacht. Auch die Augmentation**) wird von Dufay ſchon hie und da bei dem Tenor angewendet, und zwar unter dem ſpäter lange in Geltung gebliebenen Ausdrucke Creſcit in duplo, der demnach nichts Anderes bedeutet, als was wir heutzutage und ſeit lange her ſchon Augmentation (Vermehrung des Notenwerthes um das Doppelte) nennen. Eben ſo finden ſich in Dufay's Compoſitionen, obſchon nicht ſehr häufig, doch auch ſchon kurze Kanons all' ottava, ſelbſt ein ſolcher in arsi und in thesi; ja ſogar ein Kanon „ad medias referas pausas linquendo priores," wenn gleich Kieſewetter ſelbſt geſteht, daß er hinter demſelben gar keine ſonderlich künſtliche Form, wenigſtens kein ſolch' außerordentliches Kunſtſtück, wie er Anfangs vermuthet, habe finden können. Ueberhaupt darf man an einen eigentlich fugirten Styl, wie ſpäter ſolcher ſich ziemlich allgemein Eingang verſchaffte, bei dieſen Canons noch nicht denken, ſo ausgebildet im Uebrigen auch der Contrapunkt ſich in ihnen darſtellt. Dieſe wirklich künſtliche Form der Stimmverbindung war, ſelbſt von ihrer rein äußerlichſten Seite betrachtet, den erſten Tonſetzern des fünfzehnten Jahrhunderts, trotz aller neu geſchaffenen oder im kühnen Wagen gewonnenen Freiheit und ſpeculativen Spitzfindigkeit, wenn ich ſo ſagen darf — doch noch faſt zu künſtlich und verwickelt.

Die Zahl der Stimmen betreffend, ſind Dufay's Compoſitionen, wie die ſeiner nachher uns bekannt werdenden und etwas jüngeren Zeitgenoſſen und Nachahmer, meiſt vierſtimmig, ſeltener drei- oder fünfſtimmig, und noch ſeltener, zudem auch nur in einzelnen kürzeren, gleichſam Solo-Sätzen, zweiſtimmig. Dieſe Vorliebe zur vollkommenen Harmonie, welche im vierſtimmigen Satze allein befriedigt werden konnte, mußte aber natürlich auch zu deſto größerer Reinheit und Freiheit im Satze führen. — In der Notation ſind alle Subtilitäten damaliger Menſuraltheorie

*) Siehe §. 47 des dritten Kapitels.

**) Was darunter zu verſtehen, lehrt unter andern auch mein Univerſallexikon der Tonkunſt gehörigen Orts.

Digitized by Google

angewendet worden, nur fehlen — wie natürlich — die Taktſtriche noch, deren Erſinnung und Einführung einer ſpäteren Zeit noch vorbehalten bleiben ſollte.

§. 60.

Weitere älteſte Contrapunktiſten im Sinne wahrer Compoſition.

Alle dieſe Vorzüge, Eigenthümlichkeiten und für die Geſchichte höchſt merkenswerthen Erſcheinungen in des Niederländers Dufay uns noch übrig gebliebenen Arbeiten finden wir nun auch in den wenigen Compoſitions-Fragmenten aller übrigen Tonſetzer ſeiner Zeit, deren Andenken bis auf die heutigen Tage gelangen ſollte, und die — der eine mehr, der andere weniger — daher im Ganzen auch nur als bloße Nachahmer oder Mitarbeiter jenes Vaters einer Schule erſcheinen, aus welcher für lange Zeit noch die hiſtoriſch berühmteſten und fruchtbarſten Zöglinge hervorgehen ſollten, wie z. B. eines Braſart, Eloy (oder Gloy) — — doch ich will lieber von jedem Einzelnen in Kürze mittheilen, was wir Näheres noch von ihm wiſſen und um des geſchichtlichen Verſtändniſſes oder klaren, doch umfaſſenden Ueberblickes willen nicht vergeſſen werden darf. Sie ſind mit wenigen Ausnahmen ſämmtlich Niederländer.

Der ſo eben ſchon genannte Eloy (oder Eligius), der aber mit dem ſonſt aus jener Zeit noch angeführten Egidius Binchois wohl eine Perſon iſt, indem anderorts oder durch Lautverwandtſchaft ſich auch der Vorname etwas veränderte, zumal über die Lebensverhältniſſe des letzteren noch mehr wie über die des erſteren alle genaueren Nachrichten fehlen, — jener Eloy alſo muß zu gleicher Zeit, wenn auch etwas jünger an Jahren, mit Dufay in der päbſtlichen Kapelle zu Rom angeſtellt geweſen ſeyn, indem dort allein ſich noch einige Ueberreſte von ſeinen Compoſitionen vorfinden. Kieſewetter theilt in ſeinem Geſchichtsabriſſe zwei Proben davon anhangsweiſe mit: ein Kyrie aus einer Meſſe „Dixerunt discipuli“ und ein Agnus Dei aus derſelben Meſſe. Der „Tenor“ (Cantus firmus) beider Stücke, über und unter welchem dann der Contrapunkt in vier verſchiedenen Stimmen gebildet erſcheint (wornach die Meſſe zuſammengenommen für fünf Stimmen geſetzt wurde), iſt — höchſt merkwürdiger Weiſe — ein ganz kurzer Satz, welcher, mit Veränderung der am Rande vorgeſetzten Menſural-Zeichen, ſechszehnmal anders gemeſſen und wiederholt wird und ſo die ganze Meſſe füllt, und daher auch die Ueberſchrift führt: Canon pro tota Missa; non faciens pausas super signis capiens has; tempora tria primae semper bene pausa, sex decies currens cunc-

Digitized by Google

taque signa videns. Bei dem Agnus Dei finden wir den Tenor auch schon mit dem verdoppelten Mensural- oder Tempuszeichen ⊄, oder in alter technischer Weise mich ausgedrückt mit signo contra signum.

Von Brasart sind uns noch weniger Nachrichten als von Eloy übrig geblieben. Selbst Baini, der als Kapellmeister der päbstlichen Kapelle die besten Quellen zu benutzen hatte, weiß kaum mehr als seinen Namen, seine niederländische Abkunft und seine Lebenszeit im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts anzuführen. — Noch andere hieher gehörige Meister waren Vincentius Faugues, Anton Busnoys, Giov. Wrede Brugen (auch Ubrede oder altniederländisch Uverde von Brugen geschrieben), Pietro de Domarto, Giovanni Martun, Giov. de Monte, Guglielmo de Mascaredio (oder Mascardio, aber irrig Mascandio geschrieben), und Egidio de Marino. Werden von anderen Geschichtsschreibern denselben auch noch ein Guglielmo Guarnerii, ein Bonadies (eigentlich Johannes Goodendag), Filippo de Primis und Petrequin zugezählt, so ist dies ein Irrthum, da erstere drei erweislich — zwar im fünfzehnten Jahrhunderte, allein noch keineswegs zur Zeit Dufay's lebten und blüheten, und letzterer sogar erst ein Zeitgenosse Josquins war, also in das sechszehnte Jahrhundert noch hinüberragte, und alle vier demnach keineswegs mehr zu den ersten eigentlichen Tonsetzern, die mit Dufay erblüheten, gerechnet werden können. Eher dürfen zu diesen wohl noch ein Carontis, der auch in anderer Beziehung noch merkenswerthe Engländer Dunstable, und endlich der unter allen so sehr vortheilhaft hervorragende Hobrecht oder Obrecht gezählt werden.

§. 61.

Fortsetzung.

Dunstable (Gerbert nennt ihn Dunstavius, und Andere schreiben auch Donstable), Johann mit Vornamen, war aus Dunstable bei Bedford in England gebürtig, und mag daher auch wohl seinen Namen geführt haben. Gestorben 1458 gehört er zu denjenigen Künstlern des fünfzehnten Jahrhunderts, welche Veranlassung zu vielfachen Streitigkeiten über den ersten Ursprung jener neuen Kunst des Contrapunkts gaben. Da er unbedingt nämlich der bei Weitem ausgezeichnetste Contrapunktist unter seinen gleichzeitigen Kunstbrüdern in England war, und der etwas spätere Franchinus Gasurius in einem seiner Werke*) sich

*) In seiner Practica musicae lib. 2 cap. 7.

Digitized by Google

auf seine Compositionen als auf Produkte einer ganz neuen Art von Tonsetzkunst beruft, in ähnlicher Weise ihn auch der noch spätere Morley als Schriftsteller anführt*), von Dufay aber alle nähere Kunde noch fehlte, so zogen einige Geschichtsforscher, und unter diesen zuerst der berühmte Lehrer Tinctoris, der dann bald gläubige Nachsprecher fand, den Schluß, daß von ihm, von Dunstable, aus auch das ausgegangen sey, was wir jetzt in so fester Ueberzeugung dem Dufay als Erfindung zuschreiben müssen. Ja man nennt ihn geradezu wohl den ersten Gründer einer eigentlichen polyphonischen Setzart, und England somit das wahre Vaterland dieser „neuen Kunst," ohne indeß irgend einen praktischen Beleg dafür vorweisen zu können, wornach selbst der patriotische Geschichtsschreiber Burney auch völlig vergebens strebte, und ohne zu bedenken, daß der, in seiner Wissenschaft und Kunst sonst hochgelehrte und hochverdiente Tinctoris, was die eigentliche Geschichte derselben anbelangt, in den von ihm bekannt gewordenen Manuscripten nicht einmal blos sehr manzelhafte Kenntnisse an den Tag gelegt hat.

Jakob Hobrecht (oder Obrecht) lebte wohl noch etwas später als Dunstable; aber wenn Einige seine Blüthezeit ohne Frage in die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts setzen, wornach er schwerlich mehr ein Zeitgenosse und Mitarbeiter Dufay's gewesen seyn konnte, so widerspricht dem unfehlbar der Styl wenigstens seiner ersteren Werke, die noch gar Nichts von der großen contrapunktischen Künstlichkeit einer solch' späteren Zeitperiode an sich tragen. Wie wir alsbald in einem der folgenden Paragraphen erfahren werden, und ich auch früherhin schon andeutete, war der eigentliche Held dieser zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts Ockenheim, und, wer sich neben demselben noch historisch merkenswerth hervorthat, auch von ihm gebildet worden; Hobrecht aber wird nirgends in der Geschichte als ein Schüler desselben bezeichnet, und wenn Baini, auch Kiesewetter, ihn dem Ockenheim unterordnen, so hätte dies wenigstens mit einiger Rücksicht geschehen sollen, die letztgenannter Historiker auch noch mehr befolgt, als ersterer, der in seiner Ansicht eben so viel Widerspruch verdient als Forkel, welcher Hobrecht als einen Vorfahrer Ockenheims, also damit auch als einen bloßen Zeitgenossen Dufay's bezeichnet. Specielle Lebensnachrichten über ihn fehlen, außer daß er ein Niederländer und in der päbstlichen Kapelle angestellt gewesen sey; nach den von ihm noch vorliegenden Werken zu urtheilen aber läßt sich mit ziemlicher

*) In seinem Werke de mensurabili musica.

Digitized by Google

Gewißheit annehmen, daß seine Blüthezeit um die Mitte des 15. Jahrhunderts, also zum Theil noch in die Periode Dufays, zum andern Theil aber in die spätere Ockenheims fällt, denn die jüngsten unter jenen Compositionen tragen ganz den künstlichen Charakter dieser spätern Zeit und Schule an sich, während die älteren genau in der Manier Dufays, ja fast noch einfacher, verfaßt sind. Die Vertheidiger einer späteren Lebenszeit Hobrechts gründen ihre Ansicht darauf, daß er der Lehrer des Erasmus von Rotterdam gewesen, dieser aber erst 1467 geboren worden sey. Indeß liegt doch die Möglichkeit sehr nahe, daß, hohen Alters wegen zum Singen nicht mehr fähig, Hobrecht später von Rom wieder in sein Vaterland zurückkehrte, und hier frühzeitig schon, vielleicht in den siebenziger Jahren genannten Säculums der Unterricht des Erasmus begann, während seine Thätigkeit als Componist längst einen Aufschwung genommen haben konnte. Nehmen wir an, Hobrecht sey zu Anfange des Jahrhunderts geboren worden, so konnte recht wohl noch seine Blüthezeit als Tonsetzer in die erste Hälfte desselben fallen, während als Lehrer er eben so wohl noch als 80- und mehrjähriger Greis thätig zu seyn vermochte. Uebrigens will ich mich keineswegs zu einem Entscheider in der Streitigkeit aufwerfen, und blos den Bestand seiner noch übrigen Compositionsfragmente *) zur Prüfung vorlegen, welcher ist, wie angegeben, und wornach er, um einer größeren Würde und Natürlichkeit willen, vielen andern Tonsetzern seiner Zeit vorgezogen wurde.

§. 62.

Fortsetzung.

Soll ich nun auch noch — was für die Praxis der Geschichte fast nothwendig erscheint — eine genauere, speciellere Charakteristik der Satzweise und des Styls aller dieser ersten Meister einer anfänglichen, eigentlich schönen Compositionskunst, dieser ersten Contrapunktisten im Sinne wahrer Tonsetzkunst hier mittheilen, und zwar übersichtlicher und detaillirter, als es oben bei der besonderen Betrachtung Dufays, des Vaters jener ersten niederländischen Schule, welche nach der Termination anderer Historiker diese Meister gleichsam beschreiben, geschehen konnte, so folge ich am sichersten dabei Baini's Beschreibung, als desjenigen Kenners, welcher unter den heutigen Forschern allein Gelegenheit hatte, selbst Einsicht von den praktischen Werken derselben zu nehmen und sich so entweder zu

*) Dieselben bestehen in einigen Motetten, Messen u. dergl. Gesängen, die in später (zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts) von Ottavio Petrucci gedruckte Sammlungen aufgenommen wurden.

Digitized by Google

überzeugen von dem, was eine frühere Beobachtung dem guten Glauben überlieferte, oder zu berichtigen, was die ruhmredige Sage von den Leistungen des grauen Alterthums so gerne von Jahrhundert zu Jahrhundert fortzupflanzen geneigt ist.

Zunächst — sagt Baini — schrieben alle diese Meister noch blos diatonisch über den Gregorianischen Kirchengesang *). Daher schrieben sie z. B. in D (re) mit der verminderten Terz und vergrößerten Serte; in E (mi) mit der verminderten Secunde, Terz, Septime; in F (fa) mit der großen (eigentlich übermäßigen) Quarte, und in G (sol) mit der großen Terz und kleinen Septime. In den Cadenzen aber änderten sie meist die Terz von der Quinte der Tonart D (re) und der Tonart G (sol) durch ein Erhöhungszeichen (Kreuz), und bei der Tonart E (mi) findet sich nie die Cadenz in der Quinte B durum (also in unserer reinen Quinte h) von E, sondern immer gebrauchten sie hier entweder die Quarte oder die nächste Stufe. Uebrigens wandten sie häufig auch schon transponirte Tonarten (toni o modi trasportati) an, wie z. B. D in G mit verkleinerter Terz; E in A mit kleiner Secunde; F in B mit einem b und zwar in B; G in C mit b in der Septime; und diese b setzte man auch schon, ähnlich wie wir die Vorzeichnung, vorn in die Schlüssel; selten daß ihre Compositionen rein in A oder C, also in den beiden Haupttonarten, geschrieben sind. Die Stimmen anbetreffend, so schrieben sie meist vier-, bisweilen aber auch fünf- und sechsstimmig, und diese Stimmen waren: Contrabaß, Baß, Bariton, Tenor und Contraalt, Alt und Sopran, von denen sie am liebsten Baß, Tenor, Contraalt und Sopran, oder Contrabaß, Baß, Bariton und Tenor, oder Contrabaß, Bariton, Tenor und Contratenor, oder auch wohl Baß, Bariton, Tenor und Contraalt zusammenstellten. Die Schlüssel waren: der F-Schlüssel, den sie auf der dritten Linie für den Bariton, auf der vierten (wo er noch steht) für den Baß und auf der fünften für den Contrabaß gebrauchten; der C-Schlüssel, den sie auf alle fünf Linien setzten, je nachdem sie ihn für Sopran, Alt, Tenor, oder Contratenor gebrauchten, und der G-Schlüssel, den sie nur auf die erste oder zweite Linie setzten und blos für den höheren oder tieferen Sopran benutzten **). Das Zeitmaaß drückten sie durch das Zeichen des Modus und zwar major oder minor, des Tempus perfectum

*) Also noch streng in den alten Kirchentonarten, wodurch dann alle chromatische Veränderungen (s. §. 59) auch unbedürftig wurden.

**) Man sehe die Zeichen und Erklärung der Schlüssel unter andern auch in meinem Universallexion der Tonkunst in den betreffenden Artikeln oder in meinem Lehrbuch der Musikwissenschaft pag. 171 ff.

Digitized by Google

oder imperfectum, mit der Prolatio, mit der sogenannten Hemiolia (indem sie die Noten bald roth, bald schwarz färbten) und mit allen sonst nur erdenklichen Abstufungen damaliger Mensuraltheorie aus, die ich auch früherhin schon hier andeutete und erklärte *), oder über welche man andern Orts sich noch näher unterrichten kann. Uebrigens verwechselten und veränderten sie das Zeitmaaß häufig mitten im Laufe einer Composition. Unter den Notenfiguren waren ihnen besonders die Maxima, die Longa, die Brevis, Semibrevis, Minima, Semiminima und die Croma geläufig; doch verbanden sie nicht mehr als höchstens zwei Cromen (Achtel) oder sechs Semiminimen (Viertel) mit einander, dagegen drei, vier, fünf Maximen und eben so viele Longen. Die Melodien sind meist ohne Cantilene und daher etwas sehr schwerfällig, nur wo Sopran und Baß sich länger in Decimen mit einander fortbewegen, nehmen sie eine etwas gefälligere und fließendere Gestalt an. Die Sätze oder Phrasen wollen keine sonderliche Bedeutung ansprechen, und öfters bildeten sie dieselben nur durch die sogenannten Gänge oder *Andamenti*, ein Wort (Andamento), worunter wir Deutschen zwar in der Regel nur einen Gang, eine schrittweise, stufenweise Folge der Töne verstehen, das bei den Italienern aber eine andere spiecielle Bedeutung noch hat, so daß Lichtenthal den Ausdruck folgendermaßen definirt: *Andamento*, relativamente alla composizione della fuga, è un periodo, una composizione, una specie di soggetto alquanto lungo, che percorre tutte le corde del tuono, ed immischiavene talvolta anche delle altre, contenendo due o più membri. La parola *andamento* prendesi anche per movimento, quindi dicesi *andamento giusto*, *rapido* etc. talvolta per carattere, p. e. tal composizione ha un andamento regolare etc. Doch — fährt Baini fort und dieser Gegensatz beweist, daß er hier das Wort andamento nur in unserem, seinem gewöhnlichen Sinne gebraucht hat — finden sich in den Gesängen auch Sprünge von Terzen, Quarten, Quinten, Serten und Octaven. Die sogenannten *Occhetti* **) sind indeß selten gebraucht. Der Rondellus und der Conductus ***) bestehen bei

*) S. § 40 ff. des 2. Capitels. Doch sey hier noch ausdrücklich nebenbei bemerkt, daß die rothen Figuren nur in den frühesten Zeiten eines Mensuralsystems im Gebrauch waren; so bald durch Dufay und auch vor ihm noch die ungefüllten Noten aufkamen, hörten sie ganz auf. Dufay wenigstens hat sich ihrer nie mehr bedient, nur von Dunstable berichtet man, daß er „nach Sitte seiner Zeit und seines Landes die rothe und schwarze Farbe der Noten zur genaueren Bezeichnung der Mensur benützt habe".

**) Ochetus, Hocetus und Hocquetum ward schon früher erklärt.

***) Kiesewetter fügt hier folgende Bemerkung bei. Bei Franco, aber auch nur bei diesem frühen Vorläufer, kommen die hier angeführten termini technici vor,

Digitized by Google

ihnen blos aus Nachahmungen und Fugenattaquen, die sie häufig gebrauchten. Man sieht daraus, daß selbst im improvisirten Contrapunkte ähnliche Kunststücke eingeführt seyn mußten. Die consonirenden Accorde, von welchen sie Gebrauch machten, waren die gewöhnlichen, nämlich Dreiklang, Sertenaccord und Septimenaccord *), welcher letztere aber seltener vorkommt. Alle Dissonanzen, worunter auch die Quarte begriffen war, bereiteten sie vor, und behandelten sie überhaupt vollkommen regelmäßig, lösten sie daher auch richtig auf. Franchinus Gaffurius (in seinen Musicae actionis libr. III) tadelt den Mißbrauch der aufgelösten Dissonanzen am Anfange des Taktes oder überhaupt doch in einem guten Theile desselben, welches Fehlers oder doch welcher Härte die Niederländer übrigens sich weniger zu Schulden kommen ließen. Die Form der Compositionen betreffend, so schrieb man bis dahin nur Messen und Motetten. Die ersteren, die Messen, tragen alle ihren Titel, welcher vom Thema oder von der Hauptmelodie genommen worden ist, die der Tenor in der Regel vorzutragen hatte, weshalb die Hauptmelodie selbst auch nur schlechtweg der Tenor (Cantus firmus) genannt wurde. Die Titel und Themen der Messen wurden theils aus Gregorianischen Gesängen, theils aber auch aus profanen Liedern gezogen, die Worte der Messen sind am Anfange jedes Musikstücks einfach angeführt; darnach mußten die Sänger sie auswendig lernen und dann nach eigenem Ermessen, wohl oder übel, beim Singen unter die Noten bringen. In den Motetten dagegen sind die Worte ganz ausgeschrieben, und können meistens ohne Schwierigkeit den Noten angepaßt werden; doch ist das Sylbenmaaß in der Regel vernachlässigt worden. Der Styl im Ganzen bleibt sich in allen Compositionen vollkommen gleich, hat immer ein und dieselbe Farbe, ist schwerfällig und von ganz eigenthümlichem Charakter. Selten treffen wir wahrhaft angenehme Harmonien, und die Tenore mit ihren Hauptmelodien haben gewöhnlich lange, ermüdende Noten zu halten, so wie denn endlich auch der Ausdruck der Worte meistens darin unberücksichtigt gelassen worden ist.

---

worunter wir aber nicht gewisse musikalische Figuren, sondern gewisse Gattungen von Gesängen und die denselben eigene Compositionsart verstehen können, obgleich Franco's Text über diesen Gegenstand uns nicht völlig klar ist. Rodellus, eigentlich Rondellus, und Conductus ist gebildet nach dem französischen Rondeau oder Rondolet und Conduit, wie bekanntlich gewisse weltliche Gesänge ehemals hießen.

*) Wie Baini diesen Accord unter die consonirenden zählen kann, ist kaum begreiflich; vielleicht aber gehört er zu den wenigen Theoretikern, welche die Septime für eine Consonanz erklären, weil sie keiner Vorbereitung in der Harmonie bedarf.

Digitized by Google

Das in Summa die individuellen Kennzeichen der ersten geschriebenen eigentlichen Compositionen, die uns aus dem Ende des vierzehnten und dem Anfange (der ersten Hälfte) des fünfzehnten Jahrhunderts übrig geblieben sind. Die besten darunter sind und bleiben immer die des Dufay und nach ihm des Hobrecht. Sie erheben sich über jene der erwähnten Zeitgenossen durch einen weit natürlicheren Gesang, und die Themen und Contrathemen fallen schon weit vortheilhafter ins Auge, so daß z. B. Dufay's Messen: „Ecce Ancilla Domini", „Omme l'omme armé", „Se la face ay pale", „Tant je me deduis" für jene Zeit schon ziemlich befriedigend aussehen, und selbst mancher angenehme Gedanke mit Spuren von Gefühl darin anzutreffen ist.

§. 63.

Vermehrung der Künste des Contrapunkts.

Ockenheim, Josquin und ihre Zeitgenossen.

War auf solche Weise aber der erste Grund gelegt, und ein unverhinderlich wirksamer Anstoß gegeben worden zu freierer und mehr kunstgemäßer Bewegung auf dem noch unabsehbaren Gebiete des musikalischen Contrapunkts, so mußten nothwendigerweise in dem Maaße, als bei fortgesetzter Uebung der Composition die Tonsetzer eine immer größere Gewandtheit erlangten im Contrapunktiren, die zugleich eine immer größere Fertigkeit im Erfinden, wie ein lebendigeres Verlangen nach noch immer größerer Freiheit in den Gestalten erzeugte, auch die Kühnheit der Unternehmungen und die Kraft, jenes Verlangen zu befriedigen, sich steigern; und die Niederlande boten stets auch noch den Boden, auf welchem vor jedem andern Volke und Lande alle diese Saaten und Früchte am meisten und vollkommensten zur Reife gelangen konnten. Zwar hätte man glauben sollen, daß die mancherley inneren und äußeren Kriege, in welche auch dieses Land, seit sein größter Theil schon zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts unter Burgundische und Oesterreichische Herrschaft gekommen war, nach und nach verwickelt, und die Einflüsse, welche in deren Folge mehr oder weniger auch von dem noch unmusikalischeren Außen her auf seine Verhältnisse geübt wurden, dergleichen künstlerischen Bestrebungen hätten hinderlich seyn müssen; allein einmal war es jener, den Künsten und Wissenschaften so sehr zugethane und solche auf alle Weise mit freigebiger Hand fördernde, Philipp der Gute, welcher eine geraume Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts, und wenn eigentlich auch nur als österreichischer Lehnsmann oder Vasall, doch mit völliger Selbstständigkeit und Unabhängigkeit über die Niederlande regierte, wie in allen diesen Stücken sowohl seinem Sohne Carl dem Kühnen als dessen Tochter und Erbin Ma-

Digitized by Google

ria ein treues Vorbild blieb, und andern Theils waren auch die Summen, so groß an sich, welche die Niederländer damals zu den Kriegen dieser ihrer Beherrscher mit den Franzosen beisteuern mußten, doch noch keineswegs groß genug, den unermeßlichen Reichthum des handelnden Volkes auch nur in Etwas zu stören, oder gar dem, eben wegen dieses noch zu jener Zeit größern Reichthums, ihm von jeher schon angeklebten Ehrgeize, in allen Dingen, und so auch in der Musik, es den übrigen Völkern des europäischen Abendlandes zuvor zu thun, nur im mindesten einen Eintrag zu thun. Mußten doch jene Summen eben deshalb auch den Namen freiwilliger Gaben führen, und suchten aus eben demselben Grunde auch die Niederländer ihre Künstler und Gelehrte, welche vielleicht im Auslande wirkten, damals mit bedeutenden Bevortheilungen wieder in das Vaterland zurück zu führen, so daß dies Volk, kurz nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, das merkwürdige, und in der Geschichte bis auf die neueren Napoleonisch-französischen Zeiten fast ohne alle Vergleichung und Wiederholung gebliebene Beispiel ablegte, wie dennoch, unter sonst günstigen Umständen und wenn von Seiten der Fürsten die rechten Mittel mit Bereitwilligkeit dazu ergriffen und angewendet werden, Kunst und Wissenschaft auch dem drückendsten politischen Unwohlseyn sich zu entrücken und unter den störendsten Lebenselementen selbst zu einer ungemeinen Blüthe heranzureifen vermögen, doch — was nachgehends uns noch mehr klar werden wird — andern Seits auch nur ein monarchisches Princip und der Thron der Fürsten es sind, welche Kunst und Wissenschaft zum Ausstellungsplatze der schönsten und reifsten Produkte ihrer Bestrebungen sich erkoren haben.

Als der in solcher Beziehung fruchtbarste Meister, welchen die Niederlande damals aufzuweisen hatten, und der vornehmlich auf eine Erweiterung und einen stolzern Aufschwung der contrapunktischen Künste hinwirkte, wird Johannes Ockenheim (niederländisch eigentlich Johannes Ockeghem) genannt, dem sich alsdann, mit noch mehreren Anderen, die nachgehends genannt werden sollen, mit vorzüglich hervorzuhebender Kraft bald auch sein großer Schüler Josquin zugesellte. Nach Urkunden, welche neuerer Zeit entdeckt wurden, stammte Ockenheim aus dem Hennegau und wahrscheinlich aus der Stadt Bavay, wo er im dritten Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts geboren wurde. Von seinen frühesten Lebensumständen ist Nichts mehr bekannt; auch nicht, wer seine Lehrer waren. Doch hatten, der bisherigen Geschichte zu Folge, die Niederlande an tüchtigen Meistern schon damals ziemlichen Ueberfluß, und wir können uns wohl erklären, warum die Zeit einen von denselben nicht besonders als den Lehrer eines Mannes

Digitized by Google

mehr namhaft machte, der vielleicht auch erſt ſpäter Hoffnungen erregte und erfüllte, welche früher an ſeine Erſcheinung ſo wenig geknüpft werden konnten; denn das leidet gar keinen Widerſpruch mehr, daß Ockenheims eigentliche Wirkſamkeit als Tonſetzer und wieder Lehrer erſt nach 1450 anfing. Dürfen wir Arteaga's Angaben *) Glauben ſchenken, ſo war er ſpäter auch einmal in Italien, doch ſchwerlich für lange Zeit, da ſich nirgends weiter eine Erzählung der Art findet. Im Jahre 1476 aber treffen wir ihn zu Tours in Frankreich, als Theſaurarius an der Abtei von St. Martin, wohin ihn König Ludwig XI., der damals die niederländiſchen Diſtrikte Artois, Burgund und Franche Comté als Männerlehn an ſich zog und in der Nähe von Tours (zu Pleſſis) Hof hielt, berufen hatte, um ſeine Hofmuſik zu organiſiren und derſelben dann als Director vorzuſtehen. Zu Tours auch muß er geſtorben ſeyn, denn eben jenen Urkunden zu Folge, welche uns über ſeine Abkunft ſo ziemlich ſicher ſtellen, lebte er im Jahre 1512 noch dort, und als ſein Todesjahr iſt man gewöhnt, 1513 anzunehmen.

§. 64.

Fortſetzung.

Mit Ockenheim zu gleicher Zeit, der aber, und nicht blos wegen ſeinen ausgezeichneten Compoſitionen, ſondern auch wegen ſeiner großen Fruchtbarkeit und ſeines erſprießlichen Wirkens als Lehrer, als das Haupt, das erſte, von Allen auch nachgeahmte Muſter dieſer ganzen, jetzt erblühenden Niederländiſchen Schule und ſchon zu ſeinen Lebenszeiten verehrt wurde, thaten ſich noch hervor und mit einem Streben nach ein und demſelben Ziele zwar: Johann Tinctor, Gaspard, Wolfgang Graffinger (oder Greſinger), auch Hobrecht noch zur zweiten Hälfte ſeiner Wirkſamkeit **), Philippe de Burges, Joh. Regis (oder le Roy), Franc. Caron, Ant. und Robert de Fevin (auch Fein oder Feum), de Orto, Gascogne, Egid. Corvelli, Richafort (auch Ricciafort), Jean Beauſſeron, Noel Baudouyen, Melch. Robledo, Fresneau, Prioris, Andr. de Sylva, Jean Conſilion, Vacqueras, Philippe und Jean Baſiron (oder Beauſſeron), Jean le Petit, Giovanni Scribano, Euſt. de Monteregali, Giov. de Villanas, Conr. Hayus, Vincenet, de Clibano, Giov. Marti-

*) In ſeiner Geſchichte der italieniſchen Oper.

**) Siehe §. 61 dieſes dritten Capitels.

Digitized by Google

ni, Andr. Michot, Pierre Molus (auch Moulu), Ant. Divitis u. A., von welchen mehrere auch eine Zeitlang in Italien und Frankreich lebten, und daher oft so mancherley störende Verwechslungen oder Veränderungen mit ihren eigentlichen Namen vornahmen.

Wenn nun die Meisten einer eben vergangenen Dufay'schen Periode des Contrapunkts, ungeachtet ihrer sonst großen Verdienste, doch vorzugsweise nur einen gewählten oder gegebenen „Tenor" (Cantus firmus) zu behandeln und im freien Satze dann je zuweilen nur eine Imitation oder Augmentation oder Diminution dabei anzubringen suchten und dergleichen mehr, so war das Streben dieser Männer, unter Anführung ihres in der Beziehung genialen Ockenheim, vornehmlich auf Erfindung noch weit größerer Künste oder Kunststücke gerichtet, um zu zeigen, daß sie nicht blos über einen gegebenen Gregorianischen Gesang, sondern auch im Stande seyen, einen reinen Contrapunkt, selbst unter irgend einem sich freiwillig oder willkührlich auferlegten Zwange, also gleichsam einen obligaten, einen bei jeder Stimme selbstständigen Contrapunkt hervorzubringen: ein Streben, das natürlicher Weise dann noch manche andere neue und immer kunstreichere Gestaltungen des Gebiets in seinem Gefolge haben mußte. Ich will — und es sey mir gestattet, daß ich es thue — zur genaueren Bestimmung und besseren Uebersicht aller dieser Neuerungen meine Zuflucht wieder zu Baini nehmen, der, welches Glück keinem andern Historiker noch zu Theil wurde, Compositionen von allen diesen Tonsetzern vor Augen hatte und deren unterscheidende Charakteristik nun damit beginnt, daß zu ihren vorzüglichsten Kennzeichen zunächst ein gar häufiger Gebrauch der Canons und aller, auch der abstrakteſten Combinationen derselben gehöre, wornach man aber keineswegs glauben darf, als hätten alle Compositionen und Tonsätze jener Meister nur in Canons und dergleichen bestanden, so sehr diese Formen auch vornehmlichst geeignet scheinen müssen, jenem Streben der Zeit nach bloßer Künstlichkeit und den Effecten blos scharfsinniger und contrapunktischer Speculation Thor und Riegel zu öffnen, und gerne bekenne ich mich wörtlich zu dem, was schon Kiesewetter in seinem Geschichtsabrisse (pag. 52) in dieser Beziehung sagt: „Zur Ehrenrettung so vieler verdienstvoller Meister, welche von den Schriftstellern einer neueren Zeit hierwegen fast allzustreng getadelt worden sind, halte ich es für Pflicht, zu erinnern, daß keineswegs Alles, was sie lieferten, Canons und dergleichen Räthsel waren, wie man zu glauben versucht wird, ja glauben muß, wenn man sie blos nach den Lehrbüchern, Compendien, ja selbst nach großen und gelehrten Traktaten der nachgefolgten Theoreti-

Digitized by Google

ker und Didaktiker, besonders der Deutschen, beurtheilt, welche ganz eigentlich darauf ausgingen, aus den Werken jener Meister nur dergleichen vielbewunderte Spielereien und (unzeitige) Scherze zu sammeln, und als Beispiele mitzutheilen *). So kommt es, daß wir den unvergleichlichen Ockenheim (wie Baini ihn nennt) bisher nur aus einem unsingbaren Canon, unter dem Titel „Fuga trium vocum in Epidiatessaron", und aus jener spaßhaften Missa ad omnem tonum, in welcher keine Schlüssel (statt deren nur ein Kreis mit einem Fragezeichen darin, als Zeichen, daß der Sänger rathen soll, für welche Stimme die Messe eigentlich geschrieben) vorgezeichnet sind, gekannt haben; Proben, welche von dem sehr gelehrten Glareanus in dessen Dodecachordon aufgenommen worden sind; wie denn auch eben derselbe von jenem großen Meister sonst nicht viel mehr zu erzählen wußte, als daß er sich darin gefallen habe, „„aus einer Stimme mehrere abzuleiten"", und daß er sogar ein Geschwätz, einen garritum quendam triginta sex vocum, angerichtet, welchen er — der Erzähler — nicht gesehen habe (worunter man sich aber wohl keine Motette für 36 Realstimmen vorstellen muß, sondern einen Cirkel-Canon, wie deren ähnliche und für eben so viele oder noch mehr Stimmen später hie und da von Liebhabern dieser Gattung ausgeheckt worden sind)". Uebrigens sind doch nur sehr wenige andere Compositionen als Canons und dergleichen von Ockenheim sowohl als jenen seinen berühmteren Zeitgenossen aufbewahrt worden **), und Baini selbst giebt den Schwank mit einem Fragezeichen statt der Schlüssel in der Vorzeichnung als häufig bei denselben vorkommend an, mit der Bemerkung, daß diese Compositionen (wie sich von selbst versteht) Räthsel-Canons gewesen seyen, und noch die Beinamen *cattoliche, catholica* oder ad omnem tonum geführt hätten, welche erstere so viel als ex una voce plures und letzterer habe bedeuten sollen, daß solche Compositionen in jedem Tone und Takte gesungen werden könnten.

Im Uebrigen kam Ockenheim mit allen jenen seinen Nachahmern und

---

*) Diesem Vorwurfe — was ich glaube hier noch zufügen zu müssen — entgeht selbst Forkel nicht, der ebenfalls in seiner Geschichte Theil 2 pag. 538 u. a. O. Nichts von diesen Meistern als blos solche Canons mit allen ihren wunderbaren oder vielmehr wunderlichen Devisen anführt, mit welchen dieselben zu ihrer Zeit den Sängern in Art von Räthseln angedeutet wurden, wie z. B. Clama ne cesses; Otia dant vitia; Dii faciant sine me non moriar ego; Omnia si perdas, famam servare memento, qua semel amissa postea nullus eris, u. dgl. m.

**) Auch das Kyrie, welches Kiesewetter von Ockenheim in seiner Geschichte anhangsweise mittheilt, ist aus der Missa ad omnem tonum, in welcher — wie Glarean sagt, aures habeas oportet.

Digitized by Google

Meistern seiner Zeitperiode darin überein, und unterschieden sie sich fortschreitend mehr und mehr von ihren Vorgängern dadurch, daß sie in der Mitte ihrer Composition öfter noch als diese den Takt wechselten und gleiche mit ungleichen Taktarten oder Takttheilen vermischten, welche Mischungen dann durch einen, auch zwei oder drei sogenannte puncta prolationis angedeutet wurden, die sie dem Zeichen des Modus oder des Tempus beisetzten. Hiernach wechselte auch die Geltung der Noten oft, die, wie natürlich, in ein ganz eigenes Verhältniß zu einander zu stehen kamen, das Perfection genannt wurde. Auch ward durch jene Mischung wie die damit überhaupt verbundene größere Künstlichkeit nothwendig, den Notenzeichen noch die Minima mit dem krummen Schweife oder der Fahne (𝅗𝅥) zuzufügen. Ferner entstanden daraus, außer den alten und noch jetzt gebräuchlichen, die Geltung vermehrenden Punkten, auch noch sogenannte Scheide- und Veränderungspunkte (puncti di divisione e di alterazione). Die Noten, welche unverändert bleiben sollten, wurden schwarz geschrieben. Daher die zwei Hemiolien, die größere und die kleinere, welche letztere ganz aus schwarzen Noten bestand *). Dazu kam noch ein tadelnswerther Mißbrauch mathematischer Verhältnisse, so daß, wer nicht zugleich auch ein fermer Rechenmeister war, fast gar nicht zu singen vermochte. Die Textworte wurden eben so sehr noch vernachlässigt als früher, d. h. man führte dieselben nur zu Anfange des Musikstückes an, und ließ sie dann beliebig von den Sängern zu den Noten singen; nur in den Motetten wurden sie, wie bisher schon geschehen, ausgeschrieben, doch auch noch ohne alle Rücksicht der Prosodie. Auch in den Themen der Messen folgten diese Meister noch der hergebrachten Sitte. Sie nahmen dieselben sowohl aus dem Gregorianischen Gesange, als aus profanen, mitunter sogar nicht sehr züchtigen Liedern, und setzten die Titel davon dann auch auf ihre Messen. Oefters aber schrieben sie auch schon Motetten mit doppelten, d. h. verschiedenen Worten in den verschiedenen Stimmen: eine Neuerung (Extravaganz sagt Baini), die sofort vielen Beifall gefunden haben muß, da sie noch lange nachher selbst bei den Messen allgemein im Gebrauche blieb. Der Zahl nach vermehrten sie die Stimmen bereits bis auf 30 (obschon die vierstimmigen

*) Schon Kiesewetter drückte hier wie an noch manchen andern Stellen, als er Kandlers deutschen Auszug aus Baini's größerem Werke über Palestrina herausgab, sein Bedauern über des Verfassers Undeutlichkeit aus, und ich kann hier auch nur mit gewiß vielen andern Kunstfreunden den Wunsch laut werden lassen, daß Baini so manchen seiner mitgetheilten Terminationen einer längst verschollenen Theorie auch die Erklärung zugefügt haben, oder noch folgen lassen möchte, welche doch er allein nur zu geben im Stande ist.

Digitized by Google

Compositionen auch bei ihnen noch die zahlreichsten sind); doch herrscht darin gar kein Plan und keine klare Anordnung, Alles geht drunter und drüber — sagt Baini — und kann so wenig Vergnügen als Befriedigung gewähren.

§. 65.

Fortsetzung.

So sehr indessen von allen diesen Meistern, und ihren Anführer Ockenheim nicht ausgenommen, wie ich §. 63 schon sagte, vornehmlich nur auf Schwierigkeiten in der Composition hingearbeitet wurde, so hatten doch — wie Baini ebenfalls in seinem angeführten Werke bezeugt — die Melodien, besonders ihrer drei-, vier-, fünf- und sechsstimmigen Werke, auch schon eine weit bessere Cantilene als die ihrer Vorgänger und Lehrer. Bei einer größeren Gewandtheit in dem contrapunktischen Verfahren und einem größeren Reichthume in der Erfindung waren ihre Werke auch nicht mehr so ganz und gar das bloße und unvorherberechnete Ergebniß der mechanischen contrapunktischen Operation, sondern trugen mehr schon einen gewissen Sinn und eine höhere — ich möchte wohl sagen künstlerische Bedeutung in und an sich, und waren mit einer augenscheinlichen bestimmten Absicht schon von Haus aus angelegt. Viele neuerfundene Künste eines obligaten Contrapunktes, mit Augmentation, Diminution, Umkehrungen, Versetzungen, Canons und fugirten Formen der mannigfaltigsten Art, schlossen sich davon freilich nicht aus; allein man sieht in den Contrapunkten — sagt Baini fast wörtlich — doch auch schon Noten, welche der guten Melodie wegen geändert wurden; ja findet von Zeit zu Zeit sogar schon Terzinen *), bald eine, bald zwei, bald und öfters auch wohl deren drei, woraus zu ersehen, daß auch der Gesang bereits bedeutende Fortschritte gemacht hatte, und die Tonsetzer, welche zudem alle selbst Sänger waren, schon anfingen, die Stimmen auch mit mehr Eleganz zu behandeln. Blieb es doch deshalb auch nicht blos bei der Composition von Motetten und Messen, wie früherhin, sondern es zeigten sich sogar schon Beispiele von Neapolitanischen Liedern und Villotten für drei und vier Stimmen, die sich in einem einfachen, deutlichen und eigenthümlichen Style bewegen, der sich himmelweit von jenem der Messen und Motetten unterscheidet, und bei

*) Baini sagt *terzine*; was wollte er wohl darunter verstanden wissen? — Die Italiener bedienen sich hin und wieder des Ausdrucks terzina für terzetto, allein an ein eigentliches Terzett läßt sich wohl dabei nicht denken. Doch terzina heißt auch eine Strophe von drei Versen: meinte er vielleicht solche Liederstrophen, die allerdings schon einen ansehnlicheren Schwung in der Melodie erfordert haben würden? —

Digitized by Google

denen die Textesworte auch weit besser und prosodisch richtiger eingetheilt und behandelt worden sind, als bei diesen.

Am vorzüglichsten und begabtesten erscheint überall jedoch Ockenheim, den auch in Originalität der Erfindung wie an Fleiß keiner seiner Zeitgenossen erreichte. Ockenheim muß unendlich Viel geschrieben haben, denn im Archive der Päbstlichen Capelle zu Rom befinden sich noch jetzt sieben Messen und ein Salve regina von sehr gutem Style, und was ist in jenem Brande wohl, den 1527 die Soldaten des Bourbon dort anstifteten, wie durch Plünderung mancher unsauberen Hände verloren gegangen! — Seine Melodien sind viel regelmäßiger als irgend eines seiner Zeitgenossen; seinen Canons sieht man keine contrapunktische Mühe, keine Anstrengung an; die Stimmen haben alle nur geringen Umfang, so daß sie sich mehr concentriren, als — wie bei den übrigen genannten Meistern — in unnöthiger Breite ausdehnen, und dennoch hat seine Schreibart im Ganzen schon viel Lebendigkeit, so daß nicht selten ein tiefes Gefühl daraus spricht *). Diese Eigenschaft seiner Compositionen aber war es vornehmlich auch, welche denselben einen so unaussprechlichen Werth in den Augen des damaligen Publikums verlieh, das dergleichen schöne Musik noch niemals gehört haben wollte, aber wahrlich auch noch niemals gehört hatte.

§. 66.

Fortsetzung.

Höher indessen und bis zu einem noch weit mächtigeren Einflusse, als der Meister, sollten in der gleichfolgenden Zeit Ockenheims Schüler mit mehreren ihrer Zeitgenossen sich aufschwingen, unter denen Josquin des Prés dann sich bald die Palme errang, die von anderer Seite her und mit so vieler Anstrengung ihm schon streitig gemacht werden sollte. Ich will die Männer, ihrer hauptsächlichsten Reihe nach, nahmhaft machen. Es sind fast lauter persönliche Schüler von Ockenheim und demnach ebenfalls Niederländer, als (außer bereits erwähntem Josquin): Anton Brumel, Alexander Agricola, Loyset Compère (auch Piétom geheißen), Pierre de la Rue (oft nur Pierchon, Pierçon, oder bei den Italienern Pierazzon), Prioris, Verbonnet, Jean Brunet, Gombert, Dambert und mehrere andere. Ich zweifle nicht, daß mancher meiner verehrten Leser vielleicht bedenklich dazu sieht, daß ich hier Män-

*) Was man besonders an den Nänien hat loben wollen, welche er auf den Tod zweier seiner Schüler in Musik setzte.

Digitized by Google

ner, die sämmtlich doch weit jünger waren, denn Ockenheim, gleichwohl noch gewissermaßen in die Periode eines Meisters setze, zu welchem sie alle nur wie zu einem Vater noch aufblicken durften; allein einmal bei dem hohen Alter, welches Ockenheim erreichte, ward er nur von sehr wenigen seiner Schüler noch weit überlebt, ja einige starben sogar vor ihm, und jedenfalls fällt dann die hauptsächlichste Wirksamkeit der Genannten ebenfalls noch in das fünfzehnte Jahrhundert, und da dieses allein als jene Zeit den Abschnitt meiner diesseitigen Geschichtserzählung abgränzt, in welcher die Ausbildung der contrapunktischen Künste ihre ganze und völlige Vollendung erhielt, so wird Niemand mir auch das als einen systematischen Fehler anrechnen, daß ich nicht, Baini, Kiesewetter, Fetis und anderen meiner Vorgängern folgend, zwei Vorpalestrinasche niederländische Epochen annehme, die für die Geschichte der Musik im Ganzen und ihrem innersten Wesen nach, so weit ich glaube, gar nicht existiren, vielmehr nur durch eine einseitige Localbetrachtung hervorgerufen werden können, welche denn Kiesewetter sowohl als Baini vornehmlich auch nur, jenen bei der speciellen Untersuchung über die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst, und diesen bei Abfassung der Biographie Palestrina's, sie anzunehmen veranlaßte, aber wegfällt, wo nur durch eine allgemeinere, universelle Auffassung des Gegenstandes der einzelne, in sich abgeschlossene Geschichtsmoment bestimmt werden kann. Ward doch Josquin, der würdigste von Allen, kaum ein Paar Jahre älter denn sein Lehrer Ockenheim. Kehre ich übrigens von dieser Nebenbemerkung ohne Aufhalt zurück wieder zu unserem Hauptgegenstande.

Josquin des Prés (auch Jodocus Pratensis oder a Prato), dieser größte musikalische Genius seiner Zeit, der zu Cambray, nach Anderen zu Conde (nicht zu Prato im Toscanischen) geboren wurde, nachdem er eine Zeitlang als Sängerknabe zu Saint-Quentin gedient hatte im J. 1455 zu Ockenheim kam und dessen Unterricht in der Composition genoß, unter dem Pontificate P. Sirtus IV. (reg. 1471 bis 1484) dann mehrere Jahre Sänger in der Päpstlichen Capelle zu Rom war, hierauf ins Vaterland zurückgekehrt einige Zeit zu Cambray privatisirte, 1498 an den Hof des Königs Ludwig XII. sich begab, von da nach Brüssel ging, und endlich als Hofkapellmeister des Kaisers Maximilian I. um 1515 starb, — Josquin begriff das viele Gute seines Meisters und den schönen Weg, den derselbe eingeschlagen, aber eben so wohl auch dessen Fehler und die Unmöglichkeit, auf diesem Wege irgend wie nur zum eigentlichen und endlichen Ziele zu gelangen. Die Kunst war mit der

Digitized by Google

Künſtlichkeit in einen Kampf gerathen, hatte aber nicht Kraft genug, ſich über den ſo ſchwer auf ihr laſtenden und ſo eilfertig über ihr erbauten Prunk dieſer zu erheben. Ein ſo eifriger Anhänger ſeines Lehrers er war, verließ Josquin, zu ſelbſtſtändigem Denken und Empfinden in ſeiner Kunſt gelangt, daher bald auch deſſen Manier ganz, und kehrte, wie auf eine allererſte Grundlage gleichſam, vorerſt genau zu dem von Dufay ſchon eingeführten Style zurück, alle gebräuchlichen Accorde deſſelben, Schlüſſel, Stimmen, Tonarten, Tempi, Canons und andere dgl. Formen, kurz alles Kunſtmaterial, was vor Ockenheim ſchon da und bekannt war, pünktlichſt beibehaltend. Nur ein falſcher Weg ſchien ſeinem hellen Blicke vom rechten Standpunkte aus eingeſchlagen zu ſeyn, und mit den Erfahrungen wie reichen Reſultaten der muſikaliſchen Speculation ſeiner nächſten Vorgänger hinlänglich ausgerüſtet, mittel- und kraftreich, wollte er verſuchen, ob ſich nicht umkehrend und vorſichtiger dann auch das rechte Ziel erreichen laſſe; und in der That ſollte ihm dies nicht allein, bis zur Vollkommenheit faſt und ſo weit Zeit und Umſtände es möglich werden laſſen konnten, gelingen, ſondern ſein hoher Genius erfand überdies auch noch ganz neue, originelle Melodien, deren er in unendlicher Menge ſchuf und die er dann mit heiligen Themen ſowohl, als auch weltlichen Compoſitionen auf die geſchickteſte Weiſe verband. Erkannt die ausdrucksvolle als die höchſte Aufgabe und das weſentlichſte Element der Muſik brachte er überall auch, und ſelbſt in die ſonſt contrapunktiſch verwickeltſten Compoſitonen, denen ganz ſich zu entſchlagen, wie von dem Geiſte der Zeit bedingt, nicht möglich ſeyn konnte, doch wenigſtens einige melodiſche Züge, die ſich heute noch nicht allein hören laſſen, ſondern die ſelbſt das gebildetſte Ohr des neunzehnten Jahrhunderts noch ſchön nennen muß. Dabei lehrte ihm ſein Talent auch, Haus zu halten mit den Gedanken und melodiſchen Einfällen: hatte er dieſelben nach allen Seiten hin hören laſſen, ſo legte er ſie — was bis dahin noch Niemand gewagt hatte — in den Baß oder auch in den Sopran und veränderte in tauſenderley Geſtalten dadurch Melodien und Harmonien. Letztere betreffend entdeckte er auch die überraſchenden Wirkungen des Uebergangs (Trugſchluſſes) in die Tonart der kleinen Secunde oder None und machte davon häufig Gebrauch. Zum Beweiſe verdient die Stelle „Ante omnia saecula“ im Credo ſeiner Meſſe „Una musque de buschaja“ angeführt zu werden, wo er, nachdem er in A-Dur von der Dominante zur Tonica hinaufgeſcherzt hat, auf einmal in den Ton B tritt und ſich darin majeſtätiſch feſtſetzt. Ich ſage „hinaufgeſcherzt“ — allerdings, denn Josquin offenbarte, ungeachtet ſo mancher widriger Lebensſchickſale, in ſeinen Werken doch durchweg eine

Digitized by Google

so unerschöpflich gute, frohe Laune, daß bei ihm fast Alles als Scherz und jugendlich frischer Humor erscheint, sey es selbst Messe oder Motette; ihm gilt Alles gleich, und selbst das Ehrwürdige und Heilige der Liturgie liegt ihm nicht am Herzen, ist ihm völlig gleichgültig. Zwar brachten seine Anstellungen an Höfen ihn bisweilen auf ernstere Gedanken, und es existiren Motetten von ihm, wie z. B. „Tu solus, qui facis mirabilia," „Domine Jesu Christe, adoro te"," „O bone et dulcissime Jesu" u. a., auch einige kurze Messen, als „Dung aultre amer" u. a. welche man nicht mit Unrecht die Morgenröthe eines grandiosen kirchlichen Styls nennen könnte; allein dies waren bei seinen vielen Arbeiten doch nur Ausnahmen von der Regel, und der Beifall der Welt verleitete ihn immer zu Schwachheiten und Extravaganzen wieder, die wir indessen, da wir auf die Folgen zurückschauen können, gleichwohl nicht so sehr tadeln wollen, indem sie allein geeignet waren, wenigstens das schöne Spiel auch und den angenehmen Reiz zu zeigen, das sich mit Tönen treiben und der sich denselben durch geschickte Verbindung verleihen läßt, und theilweise um des sinnlichen Eindrucks willen auch verliehen werden muß. Die Schönheit in den Formen der Melodie, welche die Menschheit zur Kunst hinzieht, konnte kaum auf einem andern Wege noch gefunden werden, und war solche zunächst nur zu suchen, so dürfen wir einige Ausartung auch entschuldigen, die mit der Freude über den Erfund fast Hand in Hand gehen mußte, so sehr auf der andern Seite wieder der Glaube sich uns aufdringt, daß minder scherzend Josquin vielleicht ungleich mehr noch für die Kunst als solche gewirkt haben würde, indeß weniger wohl für das Volk und sein musikalisches Interesse, denn so nur wurden die meisten von Josquins Kirchencompositionen ein Gegenstand der Unterhaltung lustiger Gesellschaften, die seine Messen sangen und nach seinen Melodien tanzten, dadurch aber auch mehr Liebe und Lust zur Musik ungesucht in sich einathmeten. Das Archiv der Päbstlichen Capelle zu Rom besitzt außer drei Büchern später gedruckter Messen mehr als zwanzig andere im Manuscripte von ihm, die das Gesagte mehr als zur Genüge bestätigen. Josquin war durch sie ein Volkscomponist im wahren Sinne des Worts geworden und somit der Erste, der die harmonische und neue Musik überhaupt aus der Kirche hinaus auch in den Kreis des Volkes führte, für welchen dieselbe ja fast mehr auch noch denn für jene insbesondere blos von Gott geschaffen wurde.

§. 67.

Fortsetzung.

Man kann nicht sagen, daß auch die übrigen Genannten oder hier nichtge-

Digitized by Google

nannten) Meister zu Josquins Zeit alle und ohne Ausnahme ein gleiches Ziel vorzugsweise im Auge gehabt und so ein Verdienst mit diesem getheilt hätten, das, trotz mancher mit sich führenden Schwächen, noch bei Weitem nicht genug von der Geschichte gewürdigt worden ist; vielmehr schlugen dieselben, wie es gewöhnlich zu geschehen pflegt, wenn viele ausgezeichnete Talente zu gleicher Zeit ein wahrhaft großes Genie umleben und alle nach einer Krone des Ruhms ringen, die zuletzt doch diesem allein nur zu Theil wird, mehrere und zwar drei ganz verschiedene Wege zum Ziele ein. Josquin war der Mann des Tags; alle gebildeten Völker verlangten seine Werke; seine Art zu componiren, meinten daher Einige, müsse auch die einzig wahre und richtige seyn, und ahmten sie daher fast sclavisch nach, ihre guten wie ihre schlechten Seiten, ohne indessen auch den Geist, der sie belebte, durchdringen und mit gleicher Kraft ihren Compositionen einhauchen zu können. An der Spitze dieser Parthei standen G. Ghiselin, P. de la Rue und Al. Agricola. Von Ghiselin haben wir noch 5 Messen, die in späteren Zeiten auch gedruckt wurden; von P. de la Rue, welcher irrig bisweilen auch de Ruimonte genannt wird und einige Zeit hindurch als Capellmeister am Hofe des Prinzen Albert, damals Gouverneur der Niederlande, functionirte, Mehreres, Messen u. dgl., von denen sich Bruchstücke auch noch auf der Bibliothek zu München befinden; und von A. Agricola, unstreitig dem glücklichsten unter allen Nachahmern und Zeitgenossen Josquins, welcher als Capellmeister des spanischen Hofes zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts im 60. Jahre seines Lebens starb, ebenfalls mehrere Messen und Anderes, was im Archive der päbstlichen Kapelle zu Rom aufbewahrt wird. Alle Extravaganzen Josquins finden sich, nach dem Zeugnisse sachverständiger Kenner, darin und machen sie daher fast mehr für Instrumentalisten als für Sänger brauchbar. So versichert selbst Baini, der diese Werke einsehen, prüfen und vergleichen konnte.

Die andere Parthei kehrte sich gar nicht an den Ruf und hohen Flug des Josquinschen Genius, sondern blieb fest den Lehren und Beispielen ihres Meisters getreu und verfolgte so ruhig den von Ockenheim gebahnten Weg, auf welchem sie dann den contrapunktischen Künsten für sich auch noch weit größere Dienste leistete als Josquin mit seinen persönlichen Anhängern. Repräsentanten dieser Parthei waren Mouton (auch Johannes Mottenus genannt), der lange Zeit am Hofe der französischen Könige Ludwig XII. und Franz I. lebte, und der langjährige Capellmeister Kaisers Carl V. Nicolaus Gombert, der nicht mit dem ältern und unbedeutenderen Päpstlichen Sänger Giovanni Gombert verwechselt werden darf. Von Beiden haben wir noch mehrstimmige Mes-

Digitized by Google

sen, Motetten, Hymnen, Miserere's und andere dergleichen Werke, von welchen mehrere später auch zum Druck gelangten, wie z. B. die merkwürdige Motette Moutons für drei Tenore und Baß „Quam pulchra es amica mea.“ Um 200 Jahre später lebte auch ein französischer Lauteniſt Namens Mouton, der oft schon mit jenem Niederländer Johann Mouton verwechselt wurde.

Die dritte Classe endlich schloß alle diejenigen Tonsetzer in sich, welche im Besitze eines weit geringern Talents doch nicht von geringerer Begierde auch beseelt waren, sich hervorzuthun und einen Namen und Ruf wo möglich gleich dem Josquins zu erringen. Man kann sich denken, in welche Lächerlichkeiten, musikalische Unbilde und contrapunktische Verzerrungen dieselben bei solchem Streben und doch solchem Gegensatze der Kräfte verfallen mußten. Für Geist und Leben — sagt Baini, der Werke der Art von ihnen vor sich hatte — galt denselben, wenn sie ihre Noten z B. bei den Worten „Pflanzen“, „Wiesen“, „Blumen“ grün; bei den Worten „Sonne“, „Himmel“, „Wunden“, „Blut“, roth; bei den Worten „Finsterniß“, „Mord“, „Tod“ schwarz u. dgl. m. erscheinen ließen. Als Talent galt ihnen, wenn die verschiedenen Stimmen eines Stückes nach ihrem Satze „Diversi diversa orant“ verschiedene Worte und Bitten sangen; und da in den Kirchen unter den Andächtigen mitunter auch Freigeister sich befinden, so schien es ihnen genial, wenn unter den kirchlichen Melodien auch weltliche, obgleich oft sehr anstößige Lieder mitgesungen wurden. Sie setzten Musiken auf die Wappen ihrer Beschützer und schrieben Canons über Thürme, Berge, Flüsse ꝛc., benutzen alle Gattungen Tanzmelodien zu Themen ihrer Motetten und hielten sich für große Meister, wenn sie mit ihren eigenen Erzeugnissen für die Kirche die Tanzluſt der Zuhörer zu wecken verstanden. *)

So wurden denn am Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts bereits Messen, Motetten, Hymnen, Lamentationen, Psalme, und Canzonen in allen möglichen Gestaltungen hervorgebracht, und durch Josquin und seine weiteren niederländischen Zeitgenossen mit der Vollendung der contrapunktischen Künste auch schon der Genuß einer melodisch-harmonisch angenehmen Kunst bereitet, der für die verbreitetere Aufnahme der Musik auch in der außerkirchlichen Welt nicht ohne großen und wesentlichen Einfluß bleiben konnte.

---

*) Welchem meiner verehrlichen Leser möchte sich hier nicht das „Tout comme chez nous“ unwillkührlich auf Zunge und Lippen drängen.

Digitized by Google

§. 68.

Fortsetzung.

Daß Deutschland, Frankreich, Spanien und Italien auch bereits im Laufe dieses fünfzehnten Jahrhunderts Contrapunktisten von Namen und Einfluß aufzuweisen gehabt hätten, will die Geschichte gänzlich leugnen. Zwar thaten sich in dem letzten Jahrzehent desselben wohl in Deutschland einige talentvolle Männer der Art hervor: wie z. B. ein Adam de Fulda, der auch als musikalischer Schriftsteller sich später bekannt und berühmt machte, ein Stephan Mahu, Herrmann Finck u. A., und von Frankreich wie Spanien auch kamen einige Sänger in die Päbstliche Capelle, als: Eleazar Genet (von seiner Vaterstadt Carpentras genannt *il Carpentrasso*) u. A.; allein zu jung damals noch, eine höhere Geltung und Bedeutung für die Zeit ansprechen zu können, gehören sie doch mehr einer folgenden Periode erst an, und Italien insbesondere mußte sich fortwährend noch in der Musik mit dem begnügen und behelfen, was ein fruchtbareres ultramontanisches Talent ihm abzutreten und zu leihen vermochte.

Nur von England glaubt man, daß sich seit Dunstable auch dort schon im fünfzehnten Jahrhunderte eine eigene einheimische, von der niederländischen ganz verschiedene Schule gebildet habe, deren Zöglinge dann bereits zur Zeit König Eduards IV. (regierte von 1471 bis 1483) blüheten; indeß wagte Burney doch nicht, und mehr als wahrscheinlich blos aus patriotischer Schaam, Werke von denselben anzuführen, ja gesteht im Gegentheil selbst noch, daß das Wenige, was er davon habe auffinden können, bei Weitem den niederländischen Kunstprodukten genannter Zeit nachstehe.

§. 69.

Verbreitung der Künste des Contrapunkts aus den Niederlanden, und Entstehung öffentlicher Musikschulen und förmlicher Capellen.

Indeß hatten gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts auch die politischen Verhältnisse der Niederlande eine bedeutende Wendung genommen, und war der Kunst die kräftigste Stütze, das monarchische Regierungsprincip mit seinen glänzenden Thronen, dadurch entrissen, so war die letzte, der pecuniäre Reichthum, doch einmal nicht stark genug, allen Hindernissen, welche der Mangel jedes sonstigen Schutzes einem ferneren Aufblühen einheimischer Kunst und Wissenschaft unverhinderlich entgegenführen mußte, siegreich zu trotzen, und hatte andererseits dieselbe auch in einigen übrigen Ländern Europa's mittlerweile sich aus einer Schwach-

Digitized by Google

heit emporgeſchwungen, die bisher zwar keinerlei Concurrenz mit dem Aufwande der Niederländer für dergleichen Lebensgenüſſe auszuhalten vermochte, doch nunmehr ſolche um deſto kühner auch ſelbſt herausfordern durfte. Schon als Vormund ſeiner Kinder noch war Erzherzog Maximilian, der hinterbliebene Gatte der 1482 geſtorbenen Königin Maria der Niederlande, mit den niederländiſchen Ständen in vielerlei Streitigkeiten verwickelt, die indeß bei manchen günſtigen Conditionen ſich wieder ausgeglichen haben würden; als er aber, 1486 zum römiſchen Könige erwählt, ſich zu einem Kriege mit Frankreich rüſtete und zu dem Ende die Niederlande mit den härteſten Laſten, Abgaben u. dgl. belegen wollte, brach nun und um deſto heftiger auch der Aufſtand wieder aus, der mit Gefangennehmung des Königs und Hinrichtung vieler ſeiner Räthe zwar zu endigen ſchien, aber in ſeinem erſten Entſtehen gleich Veranlaſſung zu mancherley andern Kriegen gab, die das ganze Jahrhundert hindurch, ja noch länger, bis zum Antritt der Regierung von Seiten der jungen Königin Margaretha, fortdauerten, und ſo ſehr das Land bis auf ſeine letzten Kräfte hin ausſaugten, daß z. B. die Flanderer einen Käſe und ein Brod in ihre Fahnen malten, zum Beweiſe, daß ſie nur für dieſe nächſten und nothwendigſten Lebensbedürfniſſe einen der heißeſten und blutigſten Kriege führten. Dagegen geſtalteten in Italien ſich wieder alle Verhältniſſe, die innern wie äußern, ökonomiſchen wie politiſchen, nur zu Gunſten der Künſte und Wiſſenſchaften. Die lange gedauerten Städte- und andern republikaniſchen Herrſchaften, zudem der Schlußſtein ſo unendlich vieler und aufreibender Kriege, hörten auf. Die Wohlhabenheit nahm ſichtlich von Jahr zu Jahr zu, und damit natürlich auch wieder der Hang zum Luxus und zum Lebensgenuß. In den größeren Städten Italiens hatten mächtige und reiche Familien ſich niedergelaſſen und die Leitung der öffentlichen Angelegenheiten ſich angeeignet. So entſtanden die Häuſer Eſte, Montferrat und Savoyen, in Mailand die Visconti, in Florenz die Medici, in Padua die Carrare, in Verona die Scaligeri u. a., die alle einen Stolz in die Förderung der Künſte ſetzten. Nur Venedig und Genua behielten neben Lucca ihre republikaniſche Regierungsform bei. War das bewegte Volksleben auch nicht ganz frei von ärgerlichen Reibungen: mit, unter und in ihm blüheten doch Handel, Wiſſenſchaften, Induſtrie und ſchöne Künſte, und die Liebe zu dieſen nahm mehr und mehr zu. Piſa, Siena, Bologna, Padua, Pavia, Florenz, Rom waren Glanzpunkte in ſolcher Beziehung. Die Kriege, welche entſtanden, beläſtigten das Volk weniger, ſondern die italieniſchen Fürſten, häufig in deutſchem Kaiſerlehn ſtehend, fingen an, ſolche meiſtens aus eigenen Kräften mit fremden Soldaten, die ſie in Sold genommen, auszufechten. Kein

Digitized by Google

Wunder daher, daß auch fremde Talente dort (in Italien) sich eine Heimath aufzusuchen strebten, in welcher sie nicht allein ungleich reichere Früchte tragen, sondern im ungleich größeren Maaße auch die Befriedigung finden konnten, deren sie um jener willen so sehr bedurften, als jeder Arbeiter seines Lohns. Eine Menge niederländischer Tonsetzer, bis dahin die ersten der Welt, zog über nach Italien, und wie damit in ihrer Heimath unsere Kunst fast ganz aufzuhören, zu verwelken drohte, so bereiteten sie dort derselben einen so mächtigen, üppigen Flor (der dann auch nicht ohne die segensreichste Nachwirkung auf die übrigen, bisher noch von der Musik mehr oder weniger verwaist gebliebenen europäischen Länder bleiben konnte), daß die Erklärung nicht fern liegt, wie nachgehends so lange jene Halbinsel als das eigentliche Vaterland unsrer melodisch-harmonischen Tonkunst angesehen werden mochte. Kiesewetter, Forkel und einige andere Historiker verlegen diese — wenn ich so sagen darf — große Wanderung der niederländischen Tonkünstler aus ihrem Vaterlande hinweg und meistens nach Italien zwar erst ins sechszehnte Jahrhundert, allein die vorhin angedeuteten politischen Umstände der Niederlande sowohl als die gleichzeitig damit entstehenden förmlichen öffentlichen Musikschulen und Capellen, besonders in Italien, an denen nur Niederländer lehrten und welche einzig von Niederländern geleitet wurden, scheinen zur Genüge für meine Annahme zu sprechen, daß dieselbe bereits gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts allgemeiner zu werden angefangen hatte; denn sicher konnten die Großen, bei noch so vieler eignen Liebe zur Sache, zur Errichtung solcher kostspieligen Anstalten nur beredet werden durch eine größere Allgemeinheit der Theilnahme, welche zu finden gegenwärtige Tonsetzer aus Ockenheim'scher und Josquin'scher Schule blos in mehrfacher Anzahl berufen seyn mußten, da einzelne niederländische Künstler bekanntlich schon lange Zeit vordem in Italien gelebt hatten, namentlich in der Päbstlichen Capelle zu Rom, die bis dahin aber auch die einzige der Art geschlossene Sänger- oder Musikgesellschaft war, daß ihre Mitglieder sich gegen einen bestimmten Gehalt für gewisse Dienstzeiten und Obliegenheiten verbindlich machten. Förmliche Lehrkanzeln der Musik erstanden erst im letzten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts, und zwar in mehreren Städten Italiens. So ließ z. B. eine solche Schule Kaiser Ferdinand I. um 1470 zu Neapel errichten, an welche die drei hochgelehrten Niederländer J. Tinctoris, G. Guarnerii und Bern. Hycaert als öffentliche Lehrer berufen wurden. Eine andere entstand etwas später zu Mailand durch Herzog Sforza; ihr Vorstand ward des genannten Goodendags Schüler, Franchinus Gafurius; und diesen und manchen solchen, segensreich wirkenden, öffentlichen Lehrern folgte bald ein Petrus Ramis de Pareja zu Toledo

Digitized by Google

ein Johannes Spatarus zu Bologna, ein Petrus Aaron zu Venedig u. ſ w.

Dem Verlangen nach Unterricht in der neuen Muſik war natürlich aber der Reiz des Genuſſes dieſer ſchon längſt wohl vorangegangen. Wir kennen die großen Maler und Bildhauer des fünfzehnten Jahrhunderts und welche von ihnen, theils ſchon zu Anfange deſſelben, in Italien lebten und blüheten: hatte die Liebhaberey für die bildenden Künſte aber in ſo hohem Grade ſich verbreitet, und zeigten die herübergekommenen Niederländer auch die Muſik nun in einer ganz neuen, nicht minder wunderherrlichen Geſtalt, ſo wollten die Großen natürlich auch dieſen Genuß jetzt noch zu jenem geſellt wiſſen, der zumal ſo ganz geeignet war, ein Leben friſch, jung und ewig rege zu erhalten, das dort bei aller Schönheit für ſich doch ſtets nur in dem Moment der Ruhe erſcheinen konnte, wollten vor Allem Muſik hören, und unter dem Vorbilde der Päbſtlichen Sängergeſellſchaft, die ihren Dienſt aber nicht über die heilige Capelle hinausſetzen durfte, entſtanden förmliche Capellen an den Höfen, zu denen die Niederländer, und oft unter den freigebigſten Anerbietungen, engagirt wurden, was dann jene Wanderung aller nur einigermaßen ausgezeichneter Talente nach der um der Muſikliebe ihrer Bewohner willen ſo vielbelobten heſperiſchen Halbinſel nur noch mehr befördern mußte.

§. 70.

Fortſetzung.

So ſtand es mit unſrer Kunſt und ihrem innerſten Weſen nach am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Der Contrapunkt hatte ſeine höchſte Ausbildung und Blüthe erreicht, und keinerlei beengte Menſur oder mangelhafte Tonſchrift legte ihm dabei mehr Hinderniſſe in den Weg; doch wenn auch bedeutende Schritte ſchon geſchehen waren, den einzelnen Stimmen eine gewiſſe Selbſtſtändigkeit zu verleihen und ſo den Grund zu einer wahrhaft melodiſch-harmoniſchen Muſik zu legen, die in ihren Formen und Geſtalten denn nicht minder eine vielfältige Erweiterung erfahren und mit dieſer ſogar hinaus über die enge Schwelle eines heiligen, Gott geweihten Tempels in das öffentliche Leben und die Kreiſe des eigentlichen Volkes einen Weg ſich gebahnt hatte; eins der hiſtoriſch merkwürdigſten Ereigniſſe, der Anfang einer förmlichen großen Künſtler-Auswanderung aus den Niederlanden, wo allein die Muſik zu allen dieſen hier aufgezählten Höhen und innern wie äußern Entwicklungen bis jetzt gelangen konnte, nach Italien hatte ſogar die Errichtung von öffentlichen Muſikſchulen, dieſen einzig heilſamen Pflegeanſtalten auch künſtleriſcher Wiſſenſchaften, von förmlichen Capellen und andern dergleichen erfreulichen Inſtituten zur Folge, und ziehen wir dazu

Digitized by Google

noch die ungleich höhere, lebendigere Sympathie des überhaupt so leicht erregbaren italischen Südländers für Kunsteindrücke, wie sie die Musik zu bewirken vermag, das damals so günstige politische Verhältniß dieses Landes zu den übrigen mehr oder weniger benachbarten europäischen Nationen, wie noch manche andere, dem verständigen und aufmerksamen Leser sich von selbst hier darbietende Umstände in Betracht, so müssen wir den Schluß dieses Jahrhunderts als den Zeitmoment in unsrer Geschichte betrachten, der an die Zukunft die kühnsten Hoffnungen knüpfen durfte, die zu erfüllen diese fast keine andere Anstrengung nöthig hatte, als das, was ihr so blüthevoll, so gesund und frisch, unter so glänzenden Aussichten übergeben wurde, auch mit ihren reicheren Erfahrungen zu pflegen, fortzuführen und bis zu seiner völligsten Reife zu vollenden.

§. 71.

Die Orgel und sonstigen Instrumente bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

Bevor wir indessen der Betrachtung uns hingeben, ob und wie wenigstens die nächste Folgezeit diese ihre unmaßgebliche Aufgabe zu würdigen, und mit der nöthigen Energie auch zu lösen gewußt hat, wird es an der Zeit seyn, uns mit den äußeren organischen Mitteln auch noch bekannt zu machen, welche sich die neue, die christlich- oder europäisch-abendländische Musik bis dahin zur Entäußerung ihres innern künstlerischen Gehalts und zum letzten sinnlichen Ausdrucke der genannten poetischen Formen und Gestaltungen erwählt oder vielmehr in gleicher stufenweiser Entwickelung selbst nach und nach erzeugt hatte.

Ihr erstes und natürlichstes Organ, das auch lange Zeit nach ihrer Entstehung ihr einzigstes, und wenn auch das jetzt nicht mehr — doch immerfort noch ihr hauptsächlichstes und einzig selbstständiges bleiben sollte, war die menschliche Stimme; Gesang der gesammte Inhalt unserer praktischen Kunst viele Jahrhunderte hindurch, und auch jetzt, am Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts, wie lange Zeit nachgehends noch der wesentlichste und einzig selbstständige Theil unseres Orchesters, Gegenstand aller eigentlichen Tonsetzkunst. Dasjenige eigentliche Instrument oder künstliche Organ dann, welches sich zunächst und am innigsten mit dem Gesange verband, dadurch aber vor allen auch an Bedeutung gewinnen und mehr oder weniger in seiner allmähligen Ausbildung mit der Entwickelung der Künste des Contrapunkts gleichsam gleichen Schritt halten mußte, war die Orgel. — Ich habe früherhin schon Gelegenheit gehabt, einige Bemerkungen über den allerersten Zustand derselben in den christlichen Zeiten einzustreuen: mit unseren heutigen Augen gemessen, war er in

Digitized by Google

Wahrheit kläglich; doch muß dieses Instrument, das jetzt in so wunderbarer Pracht und Herrlichkeit seine riesigen Kräfte vor uns entfaltet und unstreitig auch eines der größten mechanischen Kunstwerke ist, das menschliches Sinnen und Arbeiten hervorbringen konnte, schon zu Dufay's Zeiten und noch mehr im weiteren Verlaufe des fünfzehnten Jahrhunderts bedeutende Verbesserungen in jedem seiner Theile, in seiner ganzen Structur, wie in seinem Mechanismus, in Einrichtung seines Tastenwerks, wie hinsichtlich der Vermehrung seiner Pfeifen und Stimmen erfahren haben; denn ohne Zweifel waren die kühnen Fortschritte, welche schon Dufay in der Harmonie wagte, nicht etwa das Resultat eines glücklichen Einfalls oder einer bloßen theoretischen Speculation, sondern — und man hatte ja auch früher schon diesen Weg von der Praxis zur Theorie als den einzig richtigen und fruchtbaren erkannt — gründeten sich auf vielfache praktische Versuche, die nun aber ein für solche harmonische Spielweise weit brauchbareres und tauglicheres Instrument voraussetzen, als wofür die Orgel in ihrer früheren und ersten Beschaffenheit gelten konnte, und dann sprechen ja unsere alten Schriftsteller auch mit einem Enthusiasmus von manchen Orgelspielern zu Ockenheims Zeiten, der wahrlich, bei aller Abstraktion von unserem heutigen Standpunkte, nicht wohl in eines Menschenbrust erregt werden konnte durch die einfachen brummenden oder heulenden Töne, welche erschienen, wenn mit gewaltiger Faust so eine schuhbreite Taste im buchstäblichen Sinne des Worts niedergeschlagen worden war; erzählen wahrhafte Wunderdinge z. B. von dem Spiele eines Antonio Squarcialupo zu Florenz, dem man eben um seiner großen Orgelkunst willen auch den Beinamen Antonio dagli Organi gab, unter welchem er in der Kunstgeschichte bekannter fast noch ist als unter seinem eigentlichen Familiennamen, und von dem deutschen Bernhard zu Venedig. Mag immerhin nun auch ein großer Theil der Bewunderung auf Rechnung der Neuheit der Sache gesetzt werden müssen, jedenfalls entbehrte sie nicht allen und jeden Grundes, und leisteten ohne Zweifel diese Männer in ihrer Art Ausgezeichnetes. War doch Antonio überhaupt ein so gelehrter Musiker, daß er zu Florenz öffentliche Vorlesungen über seine Kunst hielt und seine dankbaren Mitbürger ihm später ein Monument setzten, das noch heute dort gesehen werden kann; und genügte doch unserem Bernhard auch nicht einmal das Manual mehr, das demnach unendlich Vieles schon von seiner früheren Plumpheit und Mangelhaftigkeit verloren haben mußte; denn zuvor hätte Bernhard doch wohl auf den Gedanken kommen sollen, die Finger statt der Fäuste beim Spiele anzuwenden und dazu das Manual geschickt zu machen, ehe er auch schon mit den Füßen noch dazu spielen wollte; doch mit den Fingern spielte man längst die

Digitized by Google

weitesten Harmonien auf den Orgeln, und mit der Nüchternheit dieses Spiels nicht mehr zufrieden, faßte er den kühnen Gedanken, das Manual um eine Octave höher zu stimmen, und den hiedurch verschönerten, heller gewordenen Gesang der Stimmen mit verdoppelten Bässen zu begleiten, welches letztere nun aber nicht anders geschehen konnte als — durch Zufügung des Pedals: eine Erfindung, die sicherer seinen Namen für alle Zeiten unvergeßlich erhalten wird, als es auch das riesenhafteste Orgelspiel für sich vermocht haben würde. Es war im Jahre 1470, als Bernhard (nach seinem Vaterlande mit Zunamen der Deutsche) das erste Pedal zu Venedig an seiner Orgel anbrachte. Einen anderen Beweis dafür, daß im fünfzehnten Jahrhunderte die Orgel schon bedeutende Verbesserungen und Umgestaltungen erfahren haben mußte, kann man auch wohl aus der großen Zahl von neuen Orgelbauten entnehmen, welche damals in ganz Italien und auch in Deutschland statt hatten, und welche man sicher nicht, wenigstens nicht mit so vielem Eifer und in solch' außerordentlichem Umfange betrieben haben würde, wenn die bisherigen Orgeln dem Bedürfnisse noch genügt, und Kunst und Wissenschaften nicht weit vollkommnere an deren Statt geschaffen hätten. Kennt man doch aus jenen Zeiten auch noch den Ruhm des deutschen Organisten Paul Hofhaimer, der, 1459 zu Radstadt geboren, längere Zeit als Hofmusikus in Diensten Kaiser Maximilians I. zu Wien stand, und 1537 zu Salzburg starb. Selbst tüchtiger Componist, besonders von Chorälen, wird ihm ausdrücklich eine große Meisterschaft in der Durchführung von Canons und Fugen auf der Orgel zugeschrieben, die aber nicht möglich gewesen wäre, wenn letztere nicht schon bedeutende Verbesserungen erlitten, und auch die Fähigkeit zu solchem Spiele besessen hätte.

§. 72.

Fortsetzung.

Uebrigens scheint die Orgel auch das einzige Instrument noch gewesen zu seyn, welches im fünfzehnten Jahrhunderte schon zu solcher Vollkommenheit und Achtung in der eigentlichen musikalischen Welt gediehen war, und — wie gesagt — war ohne Zweifel nur die innigere Verbindung daran schuld, in welcher dieselbe mit dem Gesange gebraucht wurde, denn sonst war an eine kunst- und regelmäßige, selbstständigere Instrumentalmusik noch gar nicht zu denken. Gesang allein war die eigentliche Musik, und wo man dieses Wort gebrauchte, wo man von eigentlicher Tonkunst, von Tonsetzkunst, Contrapunkt u. dgl. sprach, dachte man an nichts Anderes als an Gesang, Vocalmusik. Mit der Orgel verbanden sich bisweilen wohl

Digitized by Google

Posaunen, Trompeten oder Cornette (deutsch eigentlich Zinken), deren hohes Alter keine Nachweisung mehr bedarf, zur Begleitung des Gesanges, aber sie wirkten hier nicht etwa in eigenthümlichen selbstständigen Parthien, wie später und heutzutage, sondern dienten blos zur Verstärkung der einzelnen Singstimmen, und gingen stets mit diesen unisonisch oder in der Octave fort.

In Frankreich waren aus dem alten Rebek auch schon Violine, Viole und Violon (Baß), so wie die Vielle oder Leier (Bettlerleier) entstanden, und hinsichtlich ihrer Einrichtung und Gestalt bereits unseren gleichnamigen Instrumenten ziemlich nahe geführt worden, allein zu eigentlichen Kunstorganen wurden sie gleichwohl noch keineswegs gerechnet. Ganz und gar den Händen der Menetriers und Jongleurs*) überlassen, waren sie auch, wie diese, verachtet, und kein Mensch dachte daran, sie zu benutzen, wo es die eigentliche Kunst galt, weßhalb die Stücke, die darauf gespielt wurden, auch meistens nur traditionelle Melodien und das Ergebniß augenblicklicher launiger Einfälle waren.

Eine vollständige Beschreibung aller bis zum Jahre 1500 vorhandenen und gebräuchlichen Instrumente hat Ottomarus Luscinius in seiner Musurgie (Straßburg 1536) und Wirdung in seiner „Musica getutscht" (Basel 1511) geliefert. Wir finden daselbst auch ziemlich sorgfältige Abbildungen in Holzschnitten davon. Es sind: die Geige, wie gesagt der unsrigen schon ziemlich ähnlich; Flöte, oder eigentlich Pfeife, in verschiedenen Dimensionen, bis zur Baßpfeife, die Pommer oder Bombard genannt wurde, und mit verschiedenen Namen**); Querflöte (im Gegensatz zu jener, welche der Länge nach geblasen wurde); Schallmayen; Trompeten und Posaunen; das Trumscheit (die tromba marina); Cythern und Lauten; auch Klaviere mit vollständig organisirter Claviatur, wenn auch noch sehr geringem Umfange, u. v. a. Noch aber — und ich halte für nöthig, dies wiederholt ausdrücklich zu bemerken — noch aber waren die Instrumentalisten, mit alleiniger Ausnahme der Organisten, von den eigentlichen Musikern, welcher Name eine kunstwissenschaftliche Bildung und Fertigkeit im Gesange voraus-

*) Mit einem Worte waren diese nichts Anderes als herumziehende Musikanten, Bettelmusikanten, die man höchstens einmal berief, zum Tanze aufzuspielen, wie heutzutage wohl hie und da noch die Zigeuner. Mehreres über sie mag man aus den betreffenden Artikeln in meinem „Universallexikon der Tonkunst" ersehen.

**) Wer diese alle gern kennen lernen will, findet sie, wie überhaupt eine detaillirtere Beschreibung und Geschichte von allen hier genannten Instrumenten unter andern in meinem vorhergenannten „Universallexikon der Tonkunst" unter den betreffenden Artikeln.

Digitized by Google

setzte*), ganz und gar verschieden, und bildeten eine eigene Zunft unter dem Namen von Stadtpfeifern, Kunstpfeifern oder Thürmern. Auch hatten sie noch ihre eigene Art, für ihre Instrumente zu notiren, die sie Tabulatur hießen, und insbesondere jene die deutsche Tabulatur, eine Notirung mit den alten Gregorianischen oder Guidonischen Buchstaben, von welcher sich indessen die Tabulatur der Lauteniſten und Cytheriſten wieder eigenthümlich unterschied und den besonderen Namen Lauten-Tabulatur auch führte**). — Weniger noch als alle genannten Instrumente war die Harfe, die besonders in Schottland und Irland blühete, unter den eigentlichen Musikern geachtet und zu den wirklich kunstgemäßen musikalischen Organen gerechnet, vielleicht weil ihr sämmtliche Subsemitonien der abgeleiteten Tonarten fehlten***). Auch das Clavier oder Clavichord, welches im dreizehnten Jahrhunderte entstanden seyn mochte und bis zu 1500 ohne Zweifel schon manche Verbesserungen, Erweiterungen und Vervollkommnungen erfahren hatte, war gleichwohl blos für den häuslichen Gebrauch noch bestimmt und vornehmlich den Studien gewidmet, denen es ja in den späteren Jahrhunderten auch noch vorzugsweise diente.

Nichts desto weniger, und eine so geringe Bedeutung dieselben für die Kunst als solche noch einnahmen, thaten sich doch auch im fünfzehnten Jahrhunderte und bis dahin schon manche — so zu sagen — Virtuosen auf mehreren dieser Instrumente hervor, und die Fürsten, Vornehmen und Reiche nahmen denn solche Meister bereitwilligst in Dienste, nicht selten sie (für damalige Normen und Zeiten) außerordentlich reich belohnend. Daher die Titel Haustrompeter, Tafelbläser u. a., welche aus jenen Zeiten bisweilen in alten Geschichten noch zu uns herüber klingen. Einer der größten unter diesen praktischen Meistern war — um nur ein Beispiel anzuführen — unter anderen der blindgeborne Conrad Paulmann aus Nürnberg, der auf allen damals gangbaren Instrumenten sehr geübt gewesen seyn soll, auch für den Erfinder der Lautentabulatur gehalten wird, und in München im Jahre 1473 starb, nachdem er in seinen letzten Lebenszeiten noch mehrere tüchtige Schüler gebildet hatte. Daß die Instrumentaliſten, um eine größere Abwechselung in ihre öffent-

*) Sänger und Musiker waren damals völlig identische Begriffe.

**) Eine Beschreibung und Erklärung dieser besonderen Arten von Notirung, welche späterhin übersichtlich gegeben werden soll, findet man auch in meinem „Universallexikon der Tonkunst," unter dem Artikel Tabulatur, wie in einer speciellen Abhandlung Kiesewetters darüber.

***) Denn die Pedalharfe ist eine viel jüngere Erfindung.

Digitized by Google

lichen Muſiken zu bringen, da für ſie faſt gar keine eigentliche Tonſetzkunſt noch exiſtirte und ſo ſie gezwungen waren, meiſt ſelbſt nach eigenem Gutdünken und Befinden ſich neue Tonſätze für ihre Inſtrumente zu bilden, welche begreiflich dann aller eigentlichen Regel ermangelten, — daß bei ſolchem Beſtande und aus ſolchen Gründen auch die Inſtrumentaliſten bisweilen verſuchten, urſprüngliche Geſangscompoſitionen, eigentlichen Contrapunkt auf ihren Inſtrumenten auszuführen, läßt ſich denken, ſo gut als wir heutzutage ja wohl einmal den Verſuch machen, Inſtrumentalſätze durch Geſangsſtimmen zu executiren und umgekehrt, oder was für das eine Inſtrument und die eine Stimme geſchrieben iſt, auf und mit anderen auszuführen, und es war dies um ſo mehr auch zu wünſchen, als auf ſolchem Wege allein nur die Möglichkeit erzielt werden konnte, nach und nach auch die Inſtrumente zu der Selbſtſtändigkeit und künſtleriſchen Freiheit gelangen zu laſſen, welcher die Geſangſtimme in der Compoſition bereits ſich erfreute.

Viertes Kapitel.

Vollendung eines regelmäßig ausgebildeten Contrapunkts bis zum Beginn einer eigentlich klaſſiſchen Kunſtperiode.

Zeitraum: 1500 bis 1560.

§. 73.

Höchſter Flor der Niederländer in Italien, und Verbreitung ihrer Kunſt auch über andere Länder Europas.

Wie ich gegen Schluß des vorigen Kapitels, bei Gelegenheit eines kurzen Reſumés über die bis dahin gemachten Erfunde, mich bereits ausdrückte*), empfing das ſechszehnte Jahrhundert, in deſſen Bereich wir jetzt mit unſeren hiſtoriſchen Betrachtungen eintreten, von dem eben vergangenen die Kunſt, unſere Muſik, in einem Zuſtande, ſo herrlich blühend und in ſo ſtolzer Jugendlichkeit friſch auftretend ſchon, daß zur Erfüllung der Hoffnungen, welche der Schluß des fünfzehnten Jahrhunderts ſo kühn an die Zukunft gleichſam zu knüpfen berechtigt war, es faſt Nichts zu thun hatte, als, was unter den glücklichſten Umſtänden ihm übergeben wurde, auch mit den reiferen Erfahrungen zu pflegen und zu nähren,

*) S. §. 70 deſſelben.

Digitized by Google

die überall ja die Zeit sammelt und macht in unablässigem Getriebe. Ob es dieser Aufgabe, so gering dieselbe scheint, doch so groß und wichtig für alles fördernde Gedeihen, wirklich genügt, und ob in Wahrheit es dieselbe zu lösen die Kraft, den Willen und die Gelegenheit hatte, mag gleich folgende Darstellung zeigen, in welcher wir vor der Hand nur einen Seitenblick auf die — gleich vorausbemerkt — musikalisch wahrlich prächtigen Zeiten eines Julius II. und dessen Nachfolgers Leo X. werfen.

Der im vorigen Kapitel kurz geschilderte politische Zustand Italiens, und namentlich die kaiserlichen Belehnungen mehrerer sehr reicher Fürstenhäuser dort, wodurch eine immer engere Verbindung zwischen Italien und Deutschland geschlossen wurde, schien mir und zeigte sich wirklich auch sehr vortheilhaft für die Ausbreitung der aus ihrem eigentlichsten Vaterlande, den Niederlanden, um dessen Zerrüttung willen immer mehr und nach und nach auswandernden Kunst; allein Kaiser Friedrich III. verabsäumte doch auch den Zeitpunkt, wo er nach Aussterben der sehr angesehenen Familie Visconti (1447) das dadurch erledigte Herzogthum Mailand wieder hätte ohne alle Umstände in Besitz nehmen können, und wir wissen, wie eben dieser Umstand der Ursprung langer französischer Kriege wurde, indem nämlich Herzog Karl von Orleans, als Schwestersohn des letzten Visconti, hernach Ansprüche daran erhob, die von seinem Enkel, dem französischen Könige Ludwig XII., wirklich durchgesetzt wurden, da er 1499 nicht blos Mailand, sondern auch Genua eroberte, was der damalige Kaiser Maximilian I. nicht zu verhindern vermochte, im Gegentheil die Belehnung zu wiederholten Malen bestätigen mußte. Auch zur Wiedereroberung des Königreichs Neapel, das schon sein Vorfahr, Karl VIII., wegen vererbter Prätension des Hauses Anjou eingenommen und eben so schnell wieder verloren hatte (1495), unternahm Ludwig einen Kriegszug, mußte es aber im Frieden dem Könige Ferdinand (dem Katholischen) wieder überlassen (1505). Wollte Spanien sich dadurch festsetzen in Italien, so glaubte Frankreich unter Eifersucht und gleichen Ansprüchen das nicht leiden und dulden zu dürfen, und es entspann sich zwischen diesen Ländern ein Streit, der von da an fast die ganze Halbinsel mit Kriegen und Verschwörungen überschwemmte, denen auch die Päbste jener Zeit keinen Einhalt zu thun vermochten. Julius II, der von 1505 bis 1513 regierte, war als Kardinal zwar ein Freund Frankreichs gewesen, aber im Besitze des heiligen Stuhles ein eben so entschiedener Gegner desselben. Den Herzog von Ferrara that er in den Bann, Navarra verschenkte er an Spanien, belagerte Mirandola, commandirte sein Heer in eigener Person, stiftete die Ligue von Cambray gegen Venedig, gerieth 1512 mit Ludwig XII. in einen offenen Krieg

Digitized by Google

und war überhaupt ein sehr kriegerisch gesinntes Oberhaupt der christlichen Kirche. Leo X, sein Nachfolger und von 1505 an als Statthalter von Perugia fast beständig auch in seinem Heere thätig, folgte nicht viel weniger der arglistigen Politik seines Jahrhunderts, und neigte er sich auch einerseits etwas mehr zu Frankreich hin, so ließ ihm eine gewisse Sucht nach Eroberung doch im Innern keinen langen Frieden. Man denke nur an die heftigen Streite mit dem Herzoge von Urbino von 1516 an; an die Ablaßspekulation, welche den ersten Anstoß zur Kirchenreformation in Deutschland gab; an seinen späteren offenen Bruch mit Frankreich um Mailands zu Gunsten der Familie Sforza willen; die Fortsetzung der Feindseligkeiten gegen den Herzog von Ferrara, und noch manches dergleichen Andere.

Nichts destoweniger und obschon alle diese kriegerischen Zustände und Getriebe, für sich angeschaut, eher geeignet hätten scheinen müssen, alle Kunstcultur zu untergraben oder zum mindesten doch in ihrem Fortschreiten zu hemmen, war keine Zeit und kein Land fast günstiger, solche zu fördern, als Italien in diesem seinem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts; denn einmal war Pabst Julius II. sowohl als sein Nachfolger Leo X. von einer Vergnügungs- und Prachtliebe beseelt, der kein Opfer zu hoch schien, das Leben mit allen seinen Annehmlichkeiten und Reizen zu genießen, und waren es anderntheils auch keine eigentlich zerstörende innere Kriege blos, welche auf italienischem Boden damals geführt wurden, sondern zur Zeit der Ligue von Cambray (1508), wodurch Frankreich seine mailändischen Staaten zu vermehren hoffte, schlugen Franzosen, Deutsche, Spanier, Oesterreicher und Schweizer sich auf diesem Gebiete, was mit vielen fremden und reichen Fürsten auch eine Masse fremden Geldes und fremder Güter ins Land brachte, das inmitten der kriegerischen Anstrengungen für künstlerische und andere Lebensfreuden, um dadurch wenigstens einigen Ersatz für jene zu erlangen, nicht selten auf die verschwenderischeste Weise hinweggeschleudert wurde. Vom Papst Leo X. erzählt ja die Geschichte laut genug, wie er in dieser Richtung alle möglichen Saugröhren an Herz und Taschen seines Volkes zu legen stets geneigt war, und eben deßhalb auch, um nimmer ohne Geld und reiche Mittel zu seyn, als alle inneren und nächsten Quellen ziemlich ganz erschöpft waren, endlich die ergiebigen Ablaßpredigten anordnete, die so offen der Reformation nachgehends in Deutschland die Hand boten. Niederländische Künstler in großer Anzahl wurden zu den schon vorhandenen noch nach Italien berufen, und die daselbst anwesenden fremden Fürsten, von solchen Künsten, als dieselben offenbarten, fast ohne alle Ahnung, nahmen dieselben nicht minder bereitwillig als die Päpste und andere italienische

Digitized by Google

Regenten, welche nicht nachstehen zu dürfen meinten, in ihre Dienste, und ein Paar Jahrzehende reichten hin, dieselben über ganz Italien, wie auch nach Spanien, Frankreich, Deutschland und Oesterreich verbreitet und geführt zu sehen, um ähnliche denn die italienischen Kapellen zu errichten, zu leiten, zu componiren und zu lehren. Ich werde gleich in einem der bald nachfolgenden Paragraphen Gelegenheit haben, mehrere der ausgezeichnetsten und wirksamsten dieser Künstler beim Namen zu nennen: hier reicht die Versicherung hin, daß, wie in späteren Jahrhunderten dann die italienische und heutigen Tags mit ihr wetteifernd vielleicht die französische oder noch mehr die deutsche, so in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts die niederländische Musik ziemlich das ganze gebildete Europa beherrschte, und hier überall eine Nacheiferung dann bald erweckte, welche zum erstenmale der Kunst überhaupt, wie sie damals war und sich äußerte oder gestaltete, einen lebhaften Impuls zu einem allseitigen und allgemeinen Aufschwunge geben mußte, selbst auf den traditionellen und unveräußerlichen Volksgesang, auf die eigentliche Volksmusik nicht ohne den wesentlichsten Einfluß bleiben konnte.

§. 74.

Erfindung des Notendrucks.

Wie nun aber mit solch' außerordentlicher Erweiterung und ungleich größerer Regsamkeit des musikalischen Treibens auch das Verlangen nach musikalischen Kunstprodukten ein immer größeres und häufigeres werden mußte, so entstand nothwendig und stets fühlbarer auch zunächst das Bedürfniß einer möglichsten Erleichterung in der Vervielfältigung der von den Meistern der Kunst ausgehenden Compositionen, und um so dringender und mehr zwar, als das Verhältniß der — wenn ich so sagen darf — musikalischen Producenten zu den eigentlichen Consumenten ein noch gar zu ungleiches war und seyn konnte. Die Liebe und Lust an und zu der Musik, das Vergnügen an ihr und der Wille, auch durch sie das Leben zu verschönern, zu erheitern, wie den Geist zu bilden, hatten angefangen, sich über ziemlich ganz Europa, über die gesammte gebildete Christenheit, der sie ja auch als eines der vornehmsten eigenthümlichen Güter und Erzeugnisse angehört, zu verbreiten, aber die Kraft, die Fähigkeit, sie zu bewirken und hervorzubringen, stand, gegenüber von solcher Ausdehnung, doch noch mehr oder weniger vereinzelt da; denn so manches triebsames Talent die Niederländer auch hie und da, besonders in Deutschland, in der Nacheiferung finden mochten, so groß ihre Zahl auch an sich war, in der sie aus ihrem Vater-

Digitized by Google

lande hinweg sich über so manches andere Land und Volk Europa's lehrend und wirkend ausbreiteten, so glich im Ganzen und im Vergleich zu der eigentlichen musikalischen Consumtion sie doch nur schönen Einzelnheiten, deren Früchte zu genießen kaum mehr als die nächste Umgebung das Glück hatte, aber auch nur haben konnte, da das Mittel und der Weg ihrer Verbreitung nur noch sehr schwache, mühsame, schwierige, wie zugleich sehr kostspielige waren. Für alle Compositionen nämlich, welcher Art sie seyn mochten, bestand immer nur noch ein Mittel, ein Weg zur Verbreitung offen — die Abschrift: ein Mittel, das selbst heutzutage hinsichtlich seiner Wirksamkeit durchaus nicht die unsäglichen Mühen, Kostspieligkeiten und Unsicherheiten, welche damit unzertrennlich verbunden sind, auch nur einigermaßen aufzuwiegen vermag, wie viel weniger damals, wo alle Musiken — was sich durch noch vorhandene Documente hinlänglich, weil thatsächlich, beweisen läßt — in Büchern von ungeheuerem Formate, um den großen Auflegepult damit sonderbarer Weise zu füllen, mit fast zwei Zoll hohen viereckigen Noten geschrieben oder (besser wohl gesagt) gepinselt, gemalt wurden! — Wie Viele waren es, die sich einer solchen Arbeit unterziehen mochten oder konnten! Welche ungemein lange Zeit mußte zu ihrer Vollbringung gehören, und nun — wie Viele waren, welche die Kosten auf eine solche Abschrift verwenden mochten?! — einige Reiche, stolz auf den Besitz, und begüterte Musikfreunde, oder Fürsten und Kirchen, in deren Dienste dann aber meistens auch schon die Componisten standen. Für das größere Publikum, das Volk, unbemittelte Anstalten u. s. w. gingen alle die Werke verloren, oder waren sie nur dem Hörensagen nach in der mündlichen Mittheilung gegenwärtig; doch hatte das Volk (welchen Theil der Menschheit wir so zu nennen pflegen) nicht minder schon Freude und Vergnügen an der höhern Kunst gewonnen, und war die Befriedigung seines Bedürfnisses nicht minder daher Pflicht als diejenige des Bedürfnisses der begüterten und dadurch Alles bezwingenden Fürstenwelt. Einen Moment giebt es ja immer im Leben, wo wir, über alles Klassen-, Verhältniß- und Umstandswesen hinaus, doch Alle gleich sind als Menschen überhaupt, und dieser Moment ist das Leben selbst, der belebende Hauch, der in uns wohnt, und zu dem die Musik, vor jeder andern Kunst und Wissenschaft, einmal spricht als zu seiner urweltlichen Heimath. Mag Malerei, Bildhauerkunst und was mit diesen irgend in Verbindung steht, eine Art Prärogativ der Stände seyn: die Musik gehört ihrer ganzen Idee nach der Menschheit an, und der Mensch als solcher, nicht als ein Mitglied bevorzugter Stände, will, muß und soll sie genießen zu seinem und der ganzen Menschheit Wohl. So fühlte

Digitized by Google

er es auch damals, zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, als sich in ganz natürlicher Folge eine allgemeinere Kenntniß von der Kunst zu verbreiten anfing, und wenn mit einem größeren oder geringeren Unbewußtseyn auch, doch mit einem gleich und stets lebendigen Drange nach Befriedigung. Das Kind hungert, — es weiß nicht, was ihm fehlt und woher der Hunger kommt, aber es will ihn dennoch gleich eifrig befriedigen. Der Vergleich scheint mir zu treffen. Genießen wollte alle Welt zwar die vielgerühmten und so wirkungsvollen Werke der musikalischen Künstler, aber so allseitig auch in den Besitz derselben zu gelangen, lag eine eben so scheinbar unüberwindliche Unmöglichkeit vor, als ein Jeder von uns jetzt einen Belvederischen Apoll zu besitzen vermag, so sehr er von seiner Schönheit hingerissen wird, wenn er nur einmal ihn zu schauen die Gelegenheit hat, oder so viel er auch preisen hört andererseits den Zauber und die Schönheit seiner Formen. Indeß gestaltet der Tonkünstler seine Werke aus anderem Stoff und hält sie für die Auffassung fest mit anderem Material, dessen Gleichheit und gegenständliche Unveränderlichkeit in der Bewegung und Fortpflanzung gleichzeitig mit jenem immer lebhafter sich aussprechenden und fühlbarer werdenden Bedürfniß dann um bälder auch den Weg zur Befriedigung und Erfindung eines Mittels, durch welches eine schnellere und weniger kostspielige Vervielfältigung musikalischer Produkte möglich werden könnte, finden mußte, als in Gottes schöner Welt ja keine eigentliche Nothwendigkeit hervortritt, die nicht auch ihre Realisirung schon gleich hinter sich nachzöge. Es ist ein Rhythmus in dem Leben der Natur, der uns unbegreiflich zwar, doch in sich selbst auch unveränderlich erscheint.

§. 75.

Fortsetzung.

Als das erste jener Mittel versuchte man den Holzschnitt. Wer es gewesen, dessen Gedanken zunächst darauf verfielen, sagt die Geschichte nicht, und sie legte auch wohl um so weniger Werth auf die Erhaltung solchen Namens, als dieses Mittel der Vervielfältigung selbst nicht lange Dauer hatte. Gewiß aber ist, daß um 1500 viele Notenwerke durch Holzschnitte vervielfältigt und verbreitet wurden. Nach den wenigen Documenten zu urtheilen, welche in der Art aus jener Zeit noch vorliegen, muß man, zur Erzielung eines solchen Holzschnitts, die geschriebenen oder gemalten Noten zuvor auf einer gleichgroßen Holzplatte seitenweis abgedruckt (überdruckt, abgeklascht), und dann erst darnach den Holzschnitt selbst verfertigt haben, da die Noten hinsichtlich der Größe und unbeholfenen, oft auch unsauberen Figur genau mit den früher geschriebenen übereinstimmen.

Digitized by Google

Wie weit übrigens auf solche Weise der eigentliche Zweck des Verfahrens auch schon erreicht werden mochte, immer blieb dieses selbst noch ein sehr unbeholfenes, beschwerliches, unzuverlässiges und auch seinen Zweck nur halb erfüllendes, da begreiflich zu jeder neuen Notenseite auch ein neuer Holzschnitt verfertigt werden und man somit eben so viele einzelne Holzplatten haben mußte, als irgend Papierseiten mit Noten beschrieben wurden, was dann, bei der ebenfalls noch geringen Ausbildung der Holzschneidekunst, vielleicht eben so hoch oder noch höher zu stehen kam, als hätte man die Notenseiten gleich oft abschreiben wollen, wie die Holzplatte genügende Abdrücke zuließ. Die um etwas mehr denn um ein halbes Jahrhundert früher erfundene Buchdruckerkunst dagegen hatte während dieser Zeit schon ziemlich bedeutende Fortschritte gemacht, und jedenfalls die Meinung in der Erfahrung bestätigt, daß sich für die Vervielfältigung von Schriftwerken auch ein Mittel und Verfahren anwenden lasse, welches, ohne in seinen Bestandtheilen und eigentlichen Stoffen verändert werden zu müssen, für alle Fälle tauglich auch den Zweck der Schnelligkeit und Wohlfeilheit ungleich mehr befördere, indem ein und dasselbe Material nicht allein zu jeder neuen Blattseite wieder verwendet werden konnte, sondern um seiner großen Einfachheit willen auch einen bedeutenden Theil des Raumes ersparte. Die Noten- oder Tonschrift aber ist und war ja nichts Anderes als die Redeschrift, nur mit andern aber an Zahl zumal noch weit geringeren Zeichen. Was lag näher daher, und konnte sich unabweislicher aufdrängen als der Gedanke, ob sich das Prinzip und Verfahren des eigentlichen Buchdrucks nicht auch auf den Notendruck anwenden lasse? — Versuche aller Art wurden sofort angestellt und mißglückten auch mehrere oder vereitelte andere die bald erkannte größere Complicirung der Tonschrift, gegenüber von der Redeschrift, ungeachtet ihrer an Zahl weit geringeren und an sich weit einfacheren Zeichen, so mußte endlich doch dem, allen Mechanismus beherrschenden, menschlichen Scharfsinne auch die Ueberwindung dieser Schwierigkeiten möglich werden, und der eben so sinnreiche als unternehmende Buchdrucker Ottavio Petrucci zu Venedig war es, dem nach mancherlei vergeblichen Versuchen gleichwohl zuletzt der Preis darin zu Theil werden sollte, indem er zuerst die große Idee des Notendrucks mit beweglichen Typen in gleicher Vollkommenheit, als der Buchdruck damals schon erreicht hatte, realisirte.

Es bedarf der Schilderung wohl nicht, welchen außerordentlichen Einfluß auf die allgemeine Förderung der Kunst diese Erfindung nicht allein auszuüben im Stande war, sondern vollkommen nothwendig fast ausüben mußte, und wie bewundernswerth groß, wie ewig unvergeßlich jener Mann daher in unserer Kunstgeschichte dasteht. Allen Segen, den die Erfindung

Digitized by Google

der Buchdruckerkunſt über die Wiſſenſchaft und ihre Literatur gebracht, — einen nicht geringeren verdankt unſere Kunſt, die Muſik, auch der Erfindung des Notendrucks; was jener dort geweſen und noch iſt, das war und bleibt dieſer auch hier: ein urkräftiger Stamm, deſſen ewig grünende und blühende Zweige ihre unerſchöpflichen Früchte ausſtreuen über die geſammte Menſchheit.

§. 76.

Fortſetzung.

Ottavio Petrucci war aus Foſſembrone im Kirchenſtaate gebürtig, errichtete als einer der geſchickteſten Buchdrucker ſeiner Zeit ſpäter aber eine Offizin in Venedig, wo er nun 1502 mit dem erſten Notentypendruck hervortrat, der — in ganz natürlicher Folge — eine eben ſo große Freude als hohes Erſtaunen erregte, ſo daß die Signoria zu Venedig ihm augenblicklich auch ein Privilegium auf ſeine Erfindung ertheilte. Dieſe Theilnahme, vielleicht größer als er ſie vorher ſich gedacht und erwartet hatte, mußte nachgehends den Wunſch in ihm rege machen, Rom wieder, welches durch die Päbſtliche Capelle der Hauptſammelplatz der ausgezeichneteſten muſikaliſchen Kräfte, wenigſtens in Italien, damals war, näher zu ſtehen, und er überſiedelte im Jahr 1513 daher zurück nach ſeiner Vaterſtadt Foſſembrone, als Gewerbs- und Handelsmann vielleicht auch ſchon andere materielle Vortheile im Auge habend, da alsbald nach ſeiner Niederlaſſung in Foſſembrone Papſt Leo X ihm ein für die geſammte Chriſtenheit lautendes Privilegium auf 20 Jahre verlieh. Doch erloſch dies Privilegium mit dem Jahre 1520, weil er in demſelben ſtarb und jenes nur auf ſeine Perſon ausgeſtellt war, und nun entſtanden auch bald in den übrigen großen Städten Italiens, Deutſchlands, Frankreichs und der Niederlande Notendruckereien, da, war der Weg zu ihnen einmal entdeckt, das Wandeln auf demſelben keine große Anſtrengung mehr koſtete, und dieſe um ſo bereitwilliger auch geleiſtet werden mochte, als die Früchte bei dem großen Mangel ſolcher Anſtalten, ſich ſehr ergiebig zeigen mußten. Kieſewetter hat in ſeiner Abhandlung „Ueber die Verdienſte der Niederländer um die Muſik ꝛc.“ ein Verzeichniß der Compoſitionen mitgetheilt, welche in jener Petrucci'ſchen Offizin gedruckt worden ſind, und es kann ein Jeder, wer ein beſonderes Intereſſe für dieſe „Incunablen des Notendrucks“ nimmt, ſich dort über ihr Beſtehen unterrichten; eben ſo findet man dort eine Anzeige ziemlich aller ferneren Notendruckereien, welche von 1520 an, wo Petrucci's Alleinherrſchaft über die Notenpreſſe aufhörte, bis ungefähr in die Mitte deſſelben Jahrhunderts hier und dort entſtanden. Es ſind ſo viele, daß wir uns verwundern müſſen über ihre raſche Vermehrung: ein Be-

Digitized by Google

weis eben, wie groß ihr Bedürfniß seyn mußte, da der Drucker als Gewerbsmann sich nur durch materiellen Gewinn zu solcher Anlage bewegen lassen konnte. Zu den allerersten Werken, welche aus Petrucci's Presse hervorgingen, gehören unter anderen, wie Baini in seinem Werke über Palestrina versichert, drei Bücher Messen von Ghiselin, P. de la Rue und Alexander Agricola. Dieselben erschienen in den Jahren 1503 und 1504 zu Venedig. Von den späteren, zu Fossembrone von ihm gedruckten Werken bewahrt das Archiv der Päbstlichen Capelle zu Rom noch drei Bücher Messen von Josquin des Pres aus den Jahren 1514, 1515 und 1516. Man sieht daraus, daß Petrucci Anfangs nur Werke gleichzeitiger Componisten druckte, und erst später anfing, auch einigen etwas älteren, doch ausnehmend im Ansehen stehenden Meistern seine Offizin zu öffnen.

Hier muß ich jedoch noch eines Irrthums gedenken, den sich der würdige Baini bei Anführung jener Druckwerke und Schilderung der Petrucci'schen Druckart zu Schulden kommen läßt, und den auch schon Kiesewetter rügte und zu berichtigen bemüht war. Baini sagt nämlich, in Venedig habe Ottavio Petrucci allerdings die Kunst entdeckt, den Figuralgesang zu drucken, was ohne bewegliche Typen wohl kaum hätte möglich seyn können, aber in Fossembrone später habe er hauptsächlich nur über den Druck der Orgeltabulatur *) nachgesonnen und endlich, nach manchen vergeblichen Versuchen, auch diesen erfunden. Allein — wovon Kiesewetter durch eigene Ansicht sich am besten überzeugen konnte — die Schrift der genannten Druckwerke sind keine eigentlichen Tabulaturen mehr, wie man sie damals hatte und wie wir sie bekanntermaßen alsbald näher kennen lernen werden, sondern ganz gute Noten, mit allen ihren damaligen Formen und Gestalten und nach dem damaligen Mensuralsystem geordnet. Uebrigens widerspricht sich Baini auch, wenn er gleich darauf zuerst wörtlich bemerkt: diese Erfindung der Tabulatur sey sehr beliebt gewesen und die Organisten hätten sich in ihrer Anwendung sehr gefallen, — dann aber wieder sagt: „die Tonsetzer schrieben jedoch immer mit Noten und es wurde nur wenig von Tabulaturen gedruckt". Vielleicht ließ Baini, der gar zu vielen Stoff zu verarbeiten hatte, sich zu dem Irrthume durch eine Bemerkung des älteren Doni **)

*) Was darunter, und überhaupt unter Tabulatur, zu verstehen, werde ich gleich in einem der nächstfolgenden Paragraphen wenigstens in Etwas näher zu erklären Gelegenheit haben; sonst sehe man darüber mein „Universallexion der Tonkunst".

**) In der ersten Sammlung gedruckter Musikwerke p. 6 S. 85. Dieser Doni war ein Componist und Schriftsteller aus der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts, der an verschiedenen Orten, zuletzt in Venedig lebte, und dort 1574 gestorben seyn soll.

Digitized by Google

verleiten, welche die Versicherung enthält, daß er von Anton da Bologna, Giulio da Modena, Franc. da Milano u. A. Tabulaturen in mehr denn zehn Bänden besitze, indem er nämlich nicht bedachte, daß sämmtliche hier genannten Männer Nichts als Lautenschläger waren, und diese allerdings, und noch lange nachher, eine für jeden andern Musiker gänzlich unverständliche eigene Tabulatur hatten.

§. 77.

Vermehrung der Stimmen im Contrapunkte.

Willaert mit seinen Zeitgenossen und Schülern.

War durch diese Erfindung des Notendrucks mit beweglichen Typen nun aber die schnellere und zahlreichere Verbreitung der Kunstwerke, die bis dahin nur das Eigenthum Weniger, Begüterter oder ihren Urhebern sehr nahe Stehender, werden konnten und bleiben mußten, möglich geworden, und waren dadurch auch die Unbemittelten, denen die Natur doch häufig nicht minder ein sehr fruchtbares und hohes Talent in Folge der allweisen Gleichheit ihres Gesetzes, dem wir Menschen alle mit gleichen Rechten und Ansprüchen unterworfen sind, verleiht, in den Stand gesetzt worden, sich an den Ergüssen hoher Genie's und aufgeklärter Geister zu erbauen, zu erwärmen und ihren Kunsttrieb zu erproben und zu schärfen, — kurz war durch jene Erfindung die Kunst sammt ihrer Wissenschaft noch mehr als je vorher, in einem ungleich ausgedehnteren Maaße, mit einem Male ein auch dem Aeußern seines Begriffes nach vollkommenes Gemeingut der gebildeten Menschheit geworden, so konnte es nun auch nicht fehlen, daß der dem Menschen angeborne Trieb der Nachahmung, im Verein mit seiner besondern Liebe zum Schönen in der Kunst, bald eine Menge von Tonkünstlern, theoretischen und praktischen Meistern allerorts entstehen ließ, welche, immer zwar in Schuld und Diensten der Niederländer noch, diesen indeß das bis dahin gedauerte scheinbare Vorrecht auf musikalische Kunstproduktion immer mehr auch streitig machten und so Theil nahmen an einem Ruhme, dessen Krone bis jetzt das Schicksal jenen Niederländern so ziemlich allein aufsetzen zu wollen schien. Es ist erstaunlich, welche Menge von ausgezeichneten Componisten und andern Tonkünstlern die Geschichte aus der Zeit gleich kurz nach jener Erfindung des Notendrucks aufzuzählen weiß, selbst unter den Italienern, welche doch mehr noch als die Franzosen, Engländer und besonders Deutschen sich bisher lediglich und willig mit der Musik beholfen und begnügt hatten, die ihnen von den „Oltramontanen", wie sie die Niederländer damals vorzugsweise zu nennen pflegten,

Digitized by Google

fertig geliefert wurde. Ich will nur eine kleine Zahl der merkenswertheſten von denſelben hier namhaft machen, und dabei, der beſſeren Ueberſicht wegen, auch die nicht vergeſſen, welche aus der letztvergangenen Zeitperiode, aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, noch beſonders thätig in die gegenwärtige herüber ragten, mögen hinſichtlich ihrer beſondern Charakteriſirung ſie auch in dem vorigen Capitel ſchon ihren eigentlichſten Platz gefunden haben. Es ſind: Eliziario Genet (oder der ſogenannte Carpentraſſo), Ludwig Senfl, Adrian Willaert, Giacomo Arkadelt, Coſt. Feſta, Bart. Scobedo, Maiſtre Jehan, Criſt. Morales, Firminio le Bel, Ghiſ. d'Ankerts, Claudio Veggio, Cipr. de Rore, Giach. Berchem, Girol. Parabosco, Claudio Goudimel, Giacomo Bus, Giac. du Pont, Mich. Novareſe, Giov. de Coick, Rolet, Periſon, P. Zannetto, Mar. Riccio, Tomaſo Borgonio, Leon. Barré, Giov. Ferreti, Giov. Gero, Pietro Roſſelli, Ivone Barry, Claudio da Correggio, Gugl. Textore, Jusquin Baſton, Ant. Canacci, Vinc. Ruffo, Franc. della Viola, Franc. Guerrero, Pietro Cadeac, Jean Herriſant, Wolfram Samin, Nic. de Marle, Maillard, Claudio de Sermiſy (auch Claudin genannt), Pietro Certon, Alart, Pierluigi Carraffa, Dom. Phinot, Dom. de Villena, Anſelm de Reulx, Ant. Cimello, Bern. Lupachini, Enrico Scaffen, Franc. Corteccia, Franc. Biſſetto, Flor. Candonio, Rinaldo Burno, Tomaſo Majo, Vinc. Fontana, Apoſt. Licino, Giov. de Ferrara, Gabriele Martinengo, Oſte de Reggio, Giord Paſſet, Lud. Novello, Pietro P. Ragazzoni, Ant. Martoretta, Paolo Arctino, Simon Bolicau, D. Nic. Birentino, Tertuval, Trombocino, Uberto Naick, Pietro Bracarajo, Franc. da Milano, Lucarino, Giv. Naſſo, Lud. Floriano, Nicolo Dorati, Dom. di Nola, Franc. Portinaro, Pionier u. v. A. Die Namen geben zugleich auch die Abſtammung und das Vaterland der verſchiedenen Meiſter an, obwohl ich die Vornamen meiſt mit italieniſcher Endung ſchrieb, weil ſie in ſolcher Geſtalt durchſchnittlich in der Geſchichte aufgezeichnet werden.

§. 78.

Fortſetzung.

An der Spitze Aller und ſomit auch ſeiner zahlreichen muſikaliſchen Landsleute ſtand der Niederländer Hadrian Willaert, der ein

Digitized by Google

Schüler Moutons war, alſo in zweiter Linie nur aus der Schule Josquins ſtammte, und nicht ſelbſt von dieſem gebildet wurde, wie man in der Regel angegeben findet. Ein noch junger Mann von etwa 26 Jahren, der ſich aber auch in ſeinem Vaterlande ſchon als Tonſetzer hervorgethan und einigen Ruf erlangt hatte, kam er um 1518 ohngefähr nach Rom. Es werden aus der Zeit ſeines erſten Erſcheinens hier mancherley Anekdoten erzählt, von denen ich als hiſtoriſch merkenswerth wohl nur eine mitzutheilen habe. In Rom war eine Motette ſehr beliebt, die von der Päbſtlichen Capelle eben desbalb auch ſehr oft zur Aufführung kam, und ſtets zwar unter dem Namen eines Werkes Josquins; als Willaert indeß dorthin kam, die Motette und die allgemeine Meinung über ihren Verfaſſer hörte, erklärte er dieſe für einen Irrthum und ſprach für ſich das Recht der Compoſition an, ſo manche Veränderung dieſelbe auch nach ſeiner erſten Arbeit erfahren haben möchte. Das brachte die für Josquin enthuſiasmirte öffentliche Stimme gegen ihn auf, ſelbſt die Päbſtlichen Sänger, welche noch immer ein ſeltenes Vorurtheil von der unübertreffbaren Meiſterſchaft des einſt ihnen angehörenden Josquin hegten, fühlten ſich dadurch in ihrer heiligen Ehrfurcht vor dieſem gekränkt, legten von dem Augenblicke an die dadurch ihnen entweiht ſcheinende Motette gänzlich bei Seite, und Willaert mußte, um nur gar zu vielen Unannehmlichkeiten auszuweichen, ſein geliebtes Rom, wo die Päbſtliche Capelle in muſikaliſchen Dingen ganz und gar den Ton angab, und auch noch das einzige Inſtitut war, bei welchem ein Muſiker ſein ordentliches Unterkommen finden konnte, für ihn aber alle Thüren nunmehr verſchloſſen waren, verlaſſen, um vor der Hand ſich nach Venedig zu begeben, wo er dann bald hinlängliche Anerkennung und ein genügendes Unterkommen fand, beſonders 1527, wo er zur Stelle eines Maestro an der Sankt Markuskirche gelangte: einer Stelle, die von jeher, und beſonders damals, als eine wahrhafte Großwürde in dem muſikaliſchen Staate galt und gegolten hat. Hier in Venedig errichtete er nun alsbald auch eine öffentliche Muſikſchule, die, um der bedeutenden Männer willen, welche daraus von Jahr zu Jahr faſt hervorgingen, und der mancherleien Eigenthümlichkeiten und Neuerungen wegen, durch welche ſeine und dieſer ſeiner Schüler Werke ſich vor andern zunächſt auszeichneten, nachgehends den ausdrücklichen Namen der Venetianiſchen Schule erhielt, und auch lange nachher noch, als Willaert längſt ſchon nicht mehr lebte und ſeine Lehren und Prinzipien nur durch ſeine und wieder deren Schüler in der zweiten, dritten, vierten Generation fortgepflanzt wurden, bewahrte. So waren unter

Digitized by Google

noch vielen Andern z. B. ein Cipriano de Rore, ebenfalls ein Niederländer, dem aus lauter ekstatischer Verehrung die Italiener später den Namen *il divino* beilegten, ein Zarlino, den wir in einem der nachfolgenden Paragraphen noch näher kennen lernen werden, ein Costanzo Porta, dieser so große Meister in den Künsten des Contrapunkts, ein Alfonso della Viola, Nicolo Vicentino u. s. w. — lauter Tonsetzer, Gelehrte und Schriftsteller, welche wiederum viele Schüler erzogen, die in mehreren Städten Oberitaliens sich niederließen, componirten, lehrten und solchergestalt die Kunst sammt ihrer Wissenschaft auf alle Weise zu verbreiten und zu fördern halfen, — lediglich durch ihn gebildet worden; und jene Eigenthümlichkeiten und Neuerungen in der Satzweise, denen nachgehends wir noch eine speciellere Betrachtung widmen wollen, anbetreffend war Willaert, so weit bis jetzt sich durch die Geschichte hat darthun lassen, unter Anderen auch der Erste, der es wagte und mit Glück durchsetzte, auch für eine größere Anzahl von Stimmen noch, als bis dahin üblich gewesen, nämlich für sechs und sieben besondere Stimmen, also nicht etwa wie im Canon plures ex una, der allerdings schon vordem da war, und dann sogar auch für mehrere Chöre zugleich, also acht-, zwölf- und sechszehnstimmig zu schreiben: eine Gattung von Composition, die eben so sehr wegen der bedeutenden Erleichterung, welche den Sängern dadurch zu Theil ward, auch wahrhaft große Tonwerke ohne Beistand der Instrumente auszuführen, als wegen der außerordentlichen, großartigen Wirkung, die sie namentlich durch die Abwechselung und Verwebung der verschiedenen Chöre unausbleiblich hervorbringen mußte, nicht blos in Venedig, sondern in ganz Italien, ja in dem gesammten damaligen musikalisch cultivirten Europa, besonders an den größeren Kirchen, an denen man jetzt auch schon ein dazu hinsichtlich der Zahl ausreichendes Chorpersonal hatte, den ungetheiltesten Beifall fand, und daher auch bald und mit Recht von den übrigen Componisten mit mehr oder weniger Glück nachgeahmt wurde, um so mehr, als Willaerts Arbeiten in diesem Style auch nicht etwa als bloße Versuche und Wagnisse erschienen, sondern er den derartigen Compositionen selbst eine bestimmte Form schon dadurch gegeben hatte, daß er durch Lehre und Beispiel die allgemeine Regel dafür festsetzte, daß auch da noch, wo die verschiedenen Chöre mit einander zusammentreffen möchten, jeder derselben für sich eine selbstständige, in sich abgeschlossene, regelmäßige und vollständige Harmonie bilden müsse: ein Gesetz, das allein die Idee und den Begriff einer wirklich mehrchörigen Composition begründen und rechtfertigen konnte. Willaert beschloß sein thä-

Digitized by Google

tiges und ruhmvolles Leben im Jahre 1563. Sein Nachfolger im Amte war jener sein schon genannter Schüler Cyprian de Rore.

Von den übrigen noch genannten Niederländern standen zu gleicher Zeit mit Willaert (sowohl hinsichtlich der Größe ihres Talents, ihrer geistigen Durchbildung und der Kraft ihres öffentlichen Wirkens, als auch hinsichtlich des Ruhmes und des Ansehens, das sie allgemein genossen) diesem wohl am nächsten: Arcadelt und Ghiselin d'Ankerts, Beide Sänger in der Päbstlichen Capelle, Jachet de Mantua (eigentlich Jacob von Berkhem, einem Orte unweit Antwerpen), und endlich der in der Geschichte noch länger im lebendigen Andenken gebliebene Claudius Goudimel aus Burgund, der um 1540 auch zu Rom eine Schule eröffnete, die, gleich der des Willaert zu Venedig, eine wahre Pflanzstätte hoher musikalischer Ausbildung werden sollte, indem unter Anderen Componisten und Contrapunktisten, wie ein Animuccia, ein Giovanni Maria Nanini und der unsterbliche Palestrina sogar daraus hervorgingen. — Die Niederländer Clemens mit dem Zusatze **non Papa**, Gombert, Crecquillon, Vaet, Maessens blüheten am deutschen Kaiserlichen Hofe, und Lupus, Manchicourt, Richefort, Cornelius Caris, Nicolaus Payen u. A. waren theils in ihrem Vaterlande selbst noch, theils in Spanien und auch in Frankreich recht thätig.

§. 79.

Fortsetzung.

Uebrigens muß zugegeben werden, daß auch Frankreich in dieser Zeit schon mehrere bedeutende eingeborene Meister und Componisten zu zählen anfing, welche die seit 1530 zu Paris und Lyon eröffneten und eben so thätigen als prächtigen Notendruckereien vielfach mit „Chansons", Motetten und Messen beschäftigten, die — waren es auch meist nur Nachahmungen von niederländischen oder jüngern italienischen und deutschen Musterarbeiten — doch selbst nach diesen Ländern sogar sich in reicher Anzahl verbreiteten. Erinnern wir nur wieder an die Schüler Josquins: Certon, Clement Jannequin, Maillard, Bourgogne, Moulu und Claudin Sermisy (nicht Lejeune), die freilich zuerst aus den Niederlanden her die eigentliche Kunst des Contrapunkts nach Frankreich, in ihr Vaterland, überbrachten, doch auch mit solchem Erfolge und in einer solch' großartigen Ausdehnung und Wirksamkeit dort ausübten, daß bald Franzosen, wie z. B. der vorhergenannte Carpentras, und dann ein Leonardo Barré aus Limoge, es wagen durften, sogar in Italien, neben den anerkannt größten Meistern der Zeit aufzutreten und mit denselben um den Beifall des Publikums in gleichen Schranken zu ringen.

Digitized by Google

Letztgenannte beide Contrapunktiſten erhielten auch in der Päbſtlichen Capelle zu Rom eine Anſtellung, was damals als der vollgültigſte Beweis eines wahrhaft künſtleriſchen Berufs angeſehen wurde.

Arm an muſikaliſchen Talenten war dagegen immer noch Spanien, und gebar es auch einen Morales, dem wir unbedingt den Ruhm eines der vortrefflichſten Contrapunktiſten aus der erſten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts zuerkennen müſſen, ſo hatte derſelbe gleichwohl doch, wie der gleichzeitige Escobedo, ſeine außerordentliche muſikaliſche Gelehrſamkeit, die Ausbildung ſeiner vorzüglichen Anlagen dem Auslande zu verdanken, und blieb auch in dieſem mit ſeinem letztgenannten Landsmanne, mit dem zuſammen er in der Päbſtlichen Capelle zu Rom diente, fortwährend thätig. Vaqueras und der Kapellmeiſter Königs Carl V zu Madrid Guerrero mögen die einzigen eingeborenen Contrapunktiſten und überhaupt Muſiker ſeyn, welche Spanien in genannter Zeit dergeſtalt aufzuweiſen hatte, daß ihr Andenken der ferneren Geſchichte anheim fallen konnte.

§. 80.

Fortſetzung.

Deutſchland indeß wieder, das willige wie geiſtig kräftige, das auch früherhin ſchon mit allem Eifer und aller Lebendigkeit ſeines wiſſenſchaftlichen Strebens die Lehren, welche es von Niederländern, theils unmittelbar, theils auf dem Wege über Italien, empfangen, ſorgfältigſt anzuwenden und zu bearbeiten geſucht hatte, — unſer Deutſchland wieder, das zu Anfange des ſechszehnten Jahrhunderts, wie gezeigt *), auch in eine weit regere und engere Verbindung mit Italien, dieſem für damalige Zeit eigentlichſten Sitze muſikaliſcher Künſte und Wiſſenſchaften, getreten war, als es je vorher ſeit Beſtehen eines wirklichen Contrapunkts hätte der Fall ſeyn können, zählte in dieſer Epoche bereits eine ſehr anſehnliche Zahl von Muſikgelehrten ſowohl als Tonſetzern, die beſonders in den damals ſogenannten Reichslanden, an den Höfen, in den Reichsſtädten, Stiftern und auch Klöſtern lehrten, komponirten und in Augsburg, Nürnberg, Leipzig und Wittenberg, wo ebenfalls bald nach dem Erlöſchen des Petrucci'ſchen Privilegiums Preſſen errichtet wurden, drucken ließen, wie — um nur einige beſonders ausgezeichnete zu nennen — Benedictus Ducis (der zu Ulm lebte und überall ſehr geſchätzt war), Sirtus Dieterich, Adam Renner, Hulderich Brätel, Thomas Stolzer, Martin Agricola, Johannes Stahl, des Churfürſten von Sachſen in ſo

*) S. §. 73 dieſes Capitels.

Digitized by Google

vielfacher Beziehung interessanter und merkwürdiger „Sängermeister“ Johann Walther, und des Herzogs Ludwig von Baiern Capellmeister, Heinrich Isaacs vortrefflicher Zögling und Martin Luthers musikalischer Freund Ludwig Senfl, u. v. a. Nur dem Vorurtheile, das damals eben so, wie vor Kurzem für die Italiener, für die Niederländer noch immer sprach, da man kaum ein Paar Decennien früher fast gar keinen andern ordentlichen Musiker denn einen Niederländischen kannte, — nur diesem Vorurtheile und außerdem auch wohl einem geringern thätigen Bemühen darum kann und darf es zugeschrieben werden, daß weder ein deutscher Musiker in Italien auftreten durfte, noch eine Musikalienhandlung dort Werke von jenen großen Meistern drucken mochte, denn was die Arbeiten an und für sich anbelangt, so stehen dieselben im Durchschnitt denen ihrer auswärtigen Collegen und Zeitgenossen durchaus nicht nach, im Gegentheile scheinen sie hie und da sowohl an Gemüth viel tiefer, als hinsichtlich ihrer contrapunktischen Anordnung weit durchdachter, und an eine nach der Nationalität sich bestimmenden Verschiedenheit der Style, welche wir heute wohl zwischen den Italienern und Deutschen annehmen, war damals noch nicht zu denken, wo alle Musik, wenigstens bis dahin, immer noch mehr im Schooße der eigentlichen und in sich abgeschlossenen Wissenschaft, denn solche Verschiedenheit allein zulassender tiefer Kunst gepflegt wurde. Waren doch auch selbst in Deutschland noch, und besonders an den größeren Höfen, die Niederländer damals wie geraume Zeit später durchschnittlich weit mehr geschätzt denn die vaterländischen Musiker: von jeher war man einmal gewohnt worden, die wahre und höchste Musikkunst als eine Prävalenz der Niederländer anzusehen, da bei diesen dieselbe zuerst in ein wahrhaft wirksames Leben übertrat.

Ging es lange Zeit doch sogar in Italien auch nicht viel besser, wo der sonst so äußerst patriotisch gesinnte Petrucci z. B., einige Kleinigkeiten von einem gewissen Tromboncinus (1502) ausgenommen, bis zum Jahre 1509 von italienischen Arbeiten nur sehr unbedeutende und in der That gar nicht musterhafte Lieder (Frottole, Gassenhauer, genannt), sonst durchgehends blos von Niederländern, den einzig auch eben dort nur wahrhaft hochgeachteten Componisten, druckte. Der erste des Namens würdige italienische Contrapunktist war aber auch nur der Päbstliche Sänger Costanzo Festa, von welchem Petrucci im J. 1514 zum erstenmale Etwas, nachgehends aber öfter Werke verlegte, da dieselben, wenigstens so weit sie bekannt geworden sind, in der That auch, zwar weder durch Kühnheit noch Gewandtheit, doch durch Annehmlichkeit der Motive und Melodien sich auszeichneten, so sehr, daß ein Te Deum von ihm selbst heute noch an einem bestimmten Tage jährlich in der Sixtinischen Capelle

Digitized by Google

zu Rom aufgeführt wird. Festa starb — nebenbei bemerkt — im Jahre 1545. Ihm zunächst an Ruf stand der Römische Lehrer Domenico Ferabosco, dem sich dann bald auch noch einige andere jüngere Talente anschlossen, als: Girolamo Parabosco, Claudio Veggio, Michele Novarese, Vincenzo Ruffo, P. Maria Riccio aus Padua, Paolo Jacopo Palazzo, Perison (Cambio) u. m. a., die sämmtlich aber aus der von Willaert gestifteten sogenannten Venetianischen Schule stammten.

§. 81.

Fortsetzung.

Nunmehr auch zur näheren, specielleren Charakteristik der Formen und Gattungsarten übergehend, in welchen alle die genannten Tonsetzer nebst ihren noch unbekannten Collegen ihre Compositionen verfaßten, so habe ich früherhin *) schon einiger wesentlicher Eigenthümlichkeiten und Neuerungen gedacht, welche durch Willaert ihren Ursprung erhielten, und zugefügt, daß dieser Meister, als gewissermaßen der Tonangeber und Reigenführer für diese ganze Zeitepoche, auch allen übrigen gleichzeitigen Contrapunktisten und überhaupt Tonsetzern zum unverrückt nachahmungswerthen Muster diente; indessen läßt sich Baini in seinem Werke über Palestrina noch folgendermaßen darüber besonders vernehmen, und ich darf, wie früher, um meines Zweckes willen, wohl um so mehr und berechtigter ihm darin hier folgen, als er bis auf den heutigen Tag nicht blos der einzige Historiker war, der Gelegenheit hatte, einen größern Vorrath von Werken aller dieser Meister mit eigenen Augen einzusehen und zu prüfen **), sondern auch derjenige Berichterstatter ist, welcher mit dieser glücklichen Stellung zugleich die nöthige Kraft und Fähigkeit verbindet, ein verlässiges Gesammturtheil über solche Nachlässe aus der längstvergangenen Vorzeit zu fällen und auszusprechen.

Die Formen der Tonsetzkunst für sich zunächst betreffend, so — sagt Baini — schrieben alle diese Componisten bereits im weltlichen Style: Madrigale, Sonette, Neapolitanische Schifferlieder, Villotte, Arien und Maskeraden; im kirchlichen Style: Lamen-

*) S. §. 78.

**) Keine Bibliothek der Welt ist in der Beziehung so reich und konnte auch so reich sich gestalten als das Archiv der Päbstlichen Capelle zu Rom; dieses aber wird nur seinen Vorstehern zu solch' anhaltender und allseitiger Benützung geöffnet, als ein darauf hinausgehender Bericht vorausgesetzt und nothwendig erfordert, und Baini ist bekanntlich der jetzige Maestro der Päbstlichen Capelle, und Verwalter noch mehrerer anderer damit in Verbindung stehender Aemter.

Digitized by Google

tationen, Pſalme, Geſänge (Choräle), Hymnen, Magnificat, Motetten und Meſſen; und im gemiſchten Style: Ricercari, Toccaten, Intavolaturen, Terzette und Duette. Welche von dieſen Formen als neu und ſomit als hinſichtlich ihrer Erfindung der gegenwärtigen Zeitperiode eigenthümlich zugehörend erſcheinen, erkennt der aufmerkſame Leſer von ſelbſt. Am wichtigſten unter denſelben muß wohl das Madrigal erachtet werden, und ich werde deshalb demſelben ſpäter auch eine beſondere Betrachtung zu widmen haben. Die Arie betreffend, gebraucht Baini hier das Wort wohl nur in ſeinem weiteſten und allererſten Sinne, für jeden etwas figurirten monodiſchen Geſang, und ſolcher war — wie wir wiſſen — ſchon längſt ein Gegenſtand der Tonſetzkunſt, nur mochte er jetzt ſchon etwas weiter ausgeführt werden, ohne indeß eine Arie in dem Sinne auch zu ſeyn, welchen wir heutzutage dem Worte unterzulegen gewohnt geworden ſind. Die Schifferlieder (Barcajuole, auch Canzoni villanesche oder Vilanelle alla Napoletana genannt), waren Lieder, welche in der Dichtung den Volkston nachahmten, und aus dem Grunde auch von dem Componiſten in einem möglichſt einfachen Contrapunkte geſetzt wurden, übrigens auch Oberitalien eben ſo wohl als der Gegend von Neapel angehörten. Beſonders aus den Druckereien der Gardani zu Venedig gingen dergl. Lieder in Menge hervor. Von den Maskeraden findet ſich nirgends eine nähere Erklärung; wahrſcheinlich waren ſie, gleich den Ricercaren und Toccaten, eine dem Madrigal ſehr ähnliche Form, nur wohl, umgekehrt wie dieſe von kleinerem, von etwas größerem Umfange und bereits dramatiſcher gehalten, mit dramatiſchen Scenen, Darſtellungen oder Erzählungen, vermiſcht. Intavolaturen?! — dieſes Wort, als Name einer eigenen Tonſatzform hier gebraucht, iſt ebenfalls unerklärt; vielleicht daß es ſich nur durch einen Schreibfehler einſchlich, denn ſonſt wird dadurch nur die Partiturſchrift bezeichnet, von welcher nachgehends die Rede ſeyn wird. Alle übrigen Formen hatte das ſechszehnte Jahrhundert bereits aus einer frühern Zeit überkommen.

Auf eine Charakteriſtik des Styls und der Formen ſelbſt ſich einlaſſend, ſagt dann weiter Baini, daß, wenn wir jene Werke nun näher prüften, ſich folgende Eigenthümlichkeiten daraus ergäben: einige Manieren des Mouton und Gombert, welche noch in dieſe Zeit hineinlebten, trocken, geſucht in den Harmonien, und kalt in den Melodien; allenthalben Künſteley ohne Zahl und Maaß. Doch entluden ſich — heißt es ziemlich wörtlich — bereits einige Componiſten dieſer Feſſeln, und vorzüglich in den Madrigalen und Sonetten von Arcadelt, Willaert, Feſta, de Rore und Ruffo ſieht man bereits einen zweiten ganz verſchiedenen Styl und angemeſſenere Verhältniſſe, ſo wie darin auch ein verſtändiger und mäßiger

Digitized by Google

Gebrauch der Kunſtmittel ſich bekundet. Dieſen Styl benützte vorzüglich Coſt. Feſta, um die Hymnen des Gregorianiſchen Geſanges mit Melodien zu verſehen. Dieſem Style folgte auch Chriſt. Morales, um ſein Magnificat über die Kirchentöne zu ſchreiben u. ſ. w. Einige ahmten den Styl der Meſſe von Josquin nach „Dung aultre amer“, welchen man den „familiären Styl“ (Style familiare) nannte, worin Note auf Note, Sylbe auf Sylbe zu ſtehen kam. Dahin gehörten z. B. Giacomo Buus, Josquin Baſton, Gasparo Alberti*) u. A., aber ihnen mangelte der Geiſt Josquins. Andere ſuchten Etwas von eigener Erfindung hinzuzuthun und gaben dergleichen Produktionen ſonach etwas mehr eigenthümlichen Werth. Ghiſ. d'Ankerts, Bartolomeo Scobedo, Ivone, Barry, Chriſt. Morales, Coſt. Feſta u. m. A. bedienten ſich dieſer leichten Annehmlichkeit oft in ihren Lamentationen; Tommaſo Borgonio, Gugl. Tertore und Ghiſ. d'Ankerts brachten dieſen Styl aber auch in ihren Requiems oder Todtenmeſſen zur Anwendung. Uebrigens theilten dieſe Werke bald das Schickſal der ſogenannten Messe familiari (ſ. oben), d. h. ſie wurden ſchnell vergeſſen. Viel glücklicher waren die Tonſetzer der Villotten, Neapolitaniſchen und Venetianiſchen Arien**), der Schifferlieder und Maskeraden, da ſie dabei nur den (in der Tradition der Volkslieder) vorgefundenen leichten melodiöſen Styl zu benutzen und deutlich zu ſchreiben brauchten, ſo wenig — hätte er hier noch zuſetzen ſollen — derſelbe auch den eigentlichen Muſikern, d. h. den unterrichteten Contrapunktiſten, welche ſtets mit ihrer Gelehrſamkeit und contrapunktiſchen Gewandtheit prunken zu müſſen glaubten, gelingen wollte. P. Caraffa, ein Neapolitaniſcher Edelmann, war wohl der Einzige, der ſich beſonders in dieſem Style auszeichnete, und in ſeine Fußtapfen traten dann: Rinaldo Burno, Franc. Maſo, Vinc. Fontana, Dom. di Nola, Cipr. de Rore, Oſte da Reggio, Tromboncino, P. Zannetto, Claudio da Correggio, Franc. Corteccia, Paolo Aretino, Giac. Buus u. A. In der Maskeraden-Compoſition übertraf alle ſeine Zeitgenoſſen Lud. Novello.

§. 82.

Fortſetzung.

Einige Zeit ſpäter erhielt jener letztangeführte leichte Styl ein noch an-

*) Wer dieſer von Baini hier ausdrücklich angeführte Contrapunktiſt geweſen, läßt ſich nirgends mehr ausfindig machen. Sollte vielleicht eine Verwechſelung mit Gasparb obwalten? und dieſer irgendwo auch den Beinamen Albertus geführt haben? —

**) Das Wort hier gebraucht, ſieht man deutlich, daß Baini dabei an nichts Anderes als blos an einſtimmige Lieder und Geſänge überhaupt dachte, denn mit dieſen Neapolitaniſchen ꝛc. Arien können nur jene Villanelle alla Napoletana gemeint ſeyn.

Digitized by Google

deres Gewand und verpflanzte sich sogar in die Psalme für zwei und mehr Chöre, in deren Composition sich vorzüglich ihr Stifter Willaert und dessen getreuester wie glücklichste Nachahmer Cipr. de Rore, Goudimel, Filippo de Monte, Giacomo Berthem u. A. auszeichneten. In den Psalmen dieser Meister sind schon die Bässe viel melodischer und ausdrucksvoller, die Stimmen zwar nur ripieno, aber doch von gutem Gesange. Eigentliche contrapunktische Kunststellen trifft man blos in kleinen Fugensätzen und einfachen Nachahmungen. Auch wurde dieser Styl selbst von solchen Tonsetzern angewendet, die das chromatische und enharmonische Geschlecht erneuet zu haben vermeinten *). In den Jahren 1535 und 1548 erschienen bei Scoto und Gardano zu Venedig, — wie Baini sich ausdrückt — mehrere Bände „chromatischer" Duette zum Singen und Spielen, worunter letztgemachter Anmerkung zu Folge aber wohl nur solche Duette verstanden werden können, in denen auch schon alterirte (erhöhete oder erniedrigte) Töne und Intervalle, chromatische Gänge und Figuren vorkamen. D'Anferts versichert in seinem Traktate **), daß dergleichen Tonsätze von den Musikern ***) (im bessern Sinne des Worts) verachtet würden. Demungeachtet wollte Vicentino nicht ruhen und gab in demselben Style zu Venedig und zu Rom Verschiedenes heraus, in welchem das chromatische Geschlecht angewendet worden. Durch diese Hartnäckigkeit verleitet, fingen dann auch andere Tonsetzer nach und nach an, in ih-

---

*) Um allen möglichen Mißverständnissen vorzubeugen, ist wohl nothwendig, daß ich hier eine Bemerkung wiederhole, welche schon der würdige Kiesewetter, als er Kandlers Auszug aus Baini's Werke herausgab, zu machen für gut fand. Mit diesem chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechte kann durchaus nicht das der längst verschollenen altgriechischen Musik angehörende System noch gemeint seyn, sondern nur das, was wir jetzt unter chromatisch und enharmonisch verstehen, eine Alteration oder Verwechselung der Noten, wiewohl von enharmonischer Verwechselung im heutigen Sinne sich schwerlich ein Beispiel aus jener Zeit aufweisen lassen wird. Zwar hatten einige Tonsetzer aus der vorliegenden wie frühern Periode noch einmal versucht, ein eigentlich enharmonisches und chromatisches Klanggeschlecht auf den neueren Contrapunkt zu verpflanzen, wie z. B. Nicolo Vicentino, doch der Erfolg war ein solch' total mißlungener, daß die allerdings nur gar zu gern hellenisirenden gelehrten Musiker vor jedem weiteren Unternehmen der Art durchaus abgeschreckt und nur noch fester in der Ueberzeugung gemacht werden mußten, daß unsere Musik mit der altgriechischen schlechterdings Nichts mehr gemein hatte oder haben konnte.

**) Ein Manuscript gebliebenes Werk, in welchem d'Anferts gegen D. Nicolo Vicentino die diatonische Musik (die Composition in den alten Kirchentonarten) gegen die chromatische und enharmonische in Schutz nimmt.

***) A's Musiker ward damals nur der durchbildete, unterrichtete und gelehrte Contrapunktist bezeichnet und geschätzt.

Digitized by Google

ren Produktionen die bis dahin nicht gebräuchlichen Intervalle der verminderten Quarte, der sogenannten falschen Quinte, zweier, auch dreier gleichzeitiger Halbtöne in Anwendung zu bringen, wie man in den Motetten eines V. Ruffo, Cl. Veggio, Cipr. de Rore, Claudio de Correggio, Franc. della Viola u. A. ersehen kann.

Nach dem Zeugnisse Zarlino's *) suchten (wie von mir auch schon nachgewiesen wurde) die Tonsetzer dieser Zeitperiode ihre Vorgänger auch in der Stimmenzahl zu überbieten, und schrieben für 12, 16, 32, ja bis für 50 Stimmen **). Hierbei mußten sie jedoch ***) den einfachen Styl gebrauchen, den schon Josquin eingeführt hatte. Diesen Styl hielt besonders Costanzo Festa einer weiteren Ausbildung werth und fähig, und zog daraus manche herrliche Früchte †). Mehrere seiner Motetten, Madrigale und vorzüglich der erste Theil seines (schon von mir angeführten) **Te Deum** sind voll Adel, Würde und Größe. Doch war Festa nicht Philosoph und energisch genug, die Fesseln, welche ein Vorbild so leicht und unvermerkt oft, doch eben dann auch desto schwerer und strenger der Fantasie des Tonsetzers anlegt und die diesen stets im Fluge hindernd entgegen treten müssen, ganz zu zersprengen. Er strauchelte eben so oft mit seinen Zeitgenossen, als er festen Schrittes daherkommt. Festa versuchte manchen schönen Flug, aber seine Flügel hatten nicht genug ausdauernde Kraft, und er sank stets wieder zu Boden. Nicht eine einzige wahrhaft große Composition existirt von Festa (gesteht Baini selbst), und doch hinterließ er seinem Nachfolger Palestrina ein Capital, das diesem die reichsten Zinsen tragen mußte.

Aber auch nicht in weltlichen Compositionen blos machte dieser einfache Styl Glück, sondern er begeisterte selbst einen contrapunktisch und kirchlich strengen Morales, Le Bel, Rore u. A., Worte mit Gefühl auszudrücken ††); leider nur daß nach wenigen lichtvollen Takten dann in der Regel wieder die abschreckendsten Stellen beginnen, als Räthsel-Canons und andere abstrakte Künsteleien, die dem Musikstücke dann einen großen Theil seines Werths rauben.

---

*) Supplem. mus. Lib. 1. cap. 3. p. 18.

**) Meines Wissens war 48 die höchste Stimmenzahl; doch sagt Baini ausdrücklich 50.

***) Mußten?! —

†) Ob hier dem Italiener Baini, ungeachtet seines höchst achtungswerthen Charakters als Künstler wie als Mensch und seiner sonst überall hervortretenden Partheilosigkeit, nicht ein wenig Vorliebe und Patriotismus die Feder geführt hat, wollen wir dahin gestellt seyn lassen.

††) Am Schlusse dieses Capitels werde ich auf diesen Gegenstand wieder zurückzukommen Gelegenheit haben.

Digitized by Google

So hatte man in dieſer Periode gewiſſermaßen zwei in ſich abgeſchloſſene contrapunktiſche Compoſitionsſtyle neben einander, die Baini nur nicht als vollkommen neu hätte bezeichnen ſollen: einen wirklich künſtlichen, der indeß noch manche Züge von Mäßigung darbot und eine ſehr würdevolle Haltung beobachtete, wie viele Motetten, Madrigale, Ricercari und Terzette, nicht ſo ſehr aber die Meſſen beweiſen, in denen ſtets Anſtände mit Sylben und Worte vorkommen; und einen eben ſolchen einfachen, in welchem beſonders die ſogenannten **Messe familiari** geſchrieben wurden (der aber aus dem vorigen Jahrhunderte auch ſchon in dieſe Zeit herüberragte). Die erſten Verſuche von Meſſen und Lamentationen in dieſem Style — ſagt Baini — wollten zwar nicht ſofort gefallen, allein dagegen wurden die zwei- und dreichörigen Pſalme deſto höher geſchätzt.'

§. 83.

Fortſetzung.

Ich kann nicht unterlaſſen, ehe ich zu einem andern Gegenſtande übergehe, hier zum Schluß noch die Schilderung in Kürze mitzutheilen, welche Baini von Cl. Goudimel insbeſondere entwirft, und die ein um ſo größeres Intereſſe für uns haben muß, als Goudimel als Gründer einer eigenen Schule zu Rom, in der unter Anderen auch der muſikaliſche Held Paleſtrina herangezogen ward, zu den eigentlichen Epochenmännern ſeiner Zeit gehört. Freilich — ſagt Baini — lehrte auch dieſer Meiſter ſeinen Schüler Alles, was jener Zeit Rechtens in der Muſik war, und wir finden daher auch bei ihm niemals einen contrapunktiſchen Fehler, und nie mehr als ein b in den Schlüſſeln ausgeſetzt; doch auch niemals — mag er auch immerhin ſeinen Schülern das Weſen und die Natur derſelben gezeigt und gelehrt haben — in ſeinen Compoſitionen Canons, Räthſel oder ſonſtige effektſtörende Künſteleien. Die verſchiedenen Stimmen ſind bei ihm ſtets genau auf den **Diapason** des betreffenden **Gamma** beſchränkt, und die diſſonirenden Accorde ſtets genau nach den Regeln der Grammatik und harmoniſchen Kunſt behandelt: mit einem Worte, wir treffen bei ihm die geregeltſte und gelehrteſte Compoſitions-Methode, welche bis dahin nur irgend bekannt geworden, aber nicht jenen einfachen Styl der Villotten, Arien und Maskeraden, in welchem Goudimel ſeinen Zeitgenoſſen niemals beitrat, weshalb er denn auch keinen Begriff und keine Kenntniß hatte von der großartigen Wirkung mancher Stellen, welche Josquin und Feſta unter Anderen hervorzubringen wußten. Goudimel gebrauchte zwar das, was man insbeſondere **Tempus** damals nannte, die Prolation, die Proportionen, Hemiolien u. ſ. w., aber eine nachahmende

Digitized by Google

Musik kannte er gar nicht, und eben so wenig als er überhaupt ein kunstphilosophischer Kopf gewesen seyn muß, weshalb denn auch Palestrina, der Große, der Gottlob durch seinen weitumfassenden Geist, das Feuer der reichsten Fantasie und eine große Seele nachgehends Alles wieder ersetzte und nachholte, aus Goudimels Schule eigentlich nur als guter, aber auch bloßer Kunst-Rhetoriker hervorging.

§. 84.

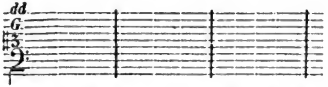
Aelteste Monumente einer Partiturschrift oder (Noten-) Tabulatur.

Aus dieser Zeit, wo demnach in der Tonsetzkunst vor Allem die Zahl der Stimmen, für welche man schrieb, eine so bedeutende Erweiterung erfahren hatte, rühren auch die ältesten Monumente einer wirklichen Partiturschrift, deren nur je unsre Archaologen habhaft werden konnten, und es läßt sich denken, daß jene außerordentliche Stimmenvermehrung auch zuerst eine wirksame Veranlassung wurde, nicht minder auf dieses Verfahren, auf das Intavoliren, wie die Kunst, ein Tonstück in Partitur zu schreiben, damals vorzugsweise genannt wurde, denn auf vieles Andere, für den ersten Anblick unwesentlich Scheinende und dennoch so Wesentliche, eine größere Sorgfalt zu verwenden. Die gleichzeitige Thätigkeit größerer Massen verlangte eine größere Bestimmtheit in dem Ueberblick, und diese konnte nur erreicht werden durch eine größere Einfachheit und Genauigkeit in dem Aufzeichnen der Noten für die vielen und verschiedenen Stimmen in der Gestalt, in welcher wir die Notenschrift Partitur nennen. Zwar läßt sich — und aus sehr naheliegenden Gründen zumal — denken, daß auch die allerersten Contrapunktisten eine solche Tabulatur hatten, d. h. ihre mehrstimmigen Compositionen in Partitur nach unserem Sinne schrieben, denn welcher Componist der Welt wird, kann, wenn er für mehrere Stimmen ein Tonstück dichtet, die Noten einer jeden Stimme, kurz, eine jede Stimme für sich bearbeiten und schreiben? woher die nöthige Uebersicht dann? — und deutet doch auch schon das Wort Contrapunkt auf ein solch' hohes Alter der Partiturschrift hin, das zwar — wie gezeigt worden — im fünfzehnten Jahrhunderte erst auf- und in allgemeinen Gebrauch kam, indeß nur das ursprünglich hergebrachte Verfahren ausdrücken wollte, bei welchem Punkt gegen Punkt oder Note gegen Note gesetzt wurde; allein von der Beschaffenheit dieser ältesten Partiturschrift, der Tabulatur der Contrapunktisten des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, wissen wir Nichts mehr, da es an Originalbeispielen gänzlich gebricht. Wohl

Digitized by Google

weiß ich, daß z. B. Kalkbrenner (der Vater) in seiner sogenannten Histoire de la Musique (!), wie auch Fetis in der Revue musicale von 1827 eine Art Partitur von Adam de la Hale u. A. mittheilen; indessen können, wenn wir ihre Aechtheit auch nicht bestreiten wollen, dieselben doch nur als sehr rohe Versuche gelten, und muß angenommen werden, daß im vierzehnten und noch mehr fünfzehnten Jahrhunderte die Kunst des Intavolirens schon wesentlich ausgebildeter war, nur liegen uns gar keine Beispiele mehr davon vor. Die ältesten Partiturſätze in Noten, welche wir besitzen, rühren aus der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts her, wo ein Lehrer der Musik sich die Mühe gab, mehrere Sätze von Josquin u. A. in Partitur zu bringen, die vor einigen Jahren dann der verdiente Kiesewetter aus der Einsamkeit des handschriftlichen Codex durch den Druck an die Oeffentlichkeit zog.

Diese älteste Notentabulatur nun besteht aus einem Systeme von zehn Linien, deren unterste mit dem Gamma des Guido, die vierte von unten mit dem F-Schlüssel, die sechste mit dem C-Schlüssel, die achte mit dem G-Schlüssel und die zehnte mit dem zweigestrichenen d (dd) bezeichnet ist:



Es begreift dieses System also gerade den Umfang der gewöhnlichen vier Singstimmen, zu deren Partitur wir heutzutage vier gesonderte Liniensysteme von je fünf Linien bedürfen. Da es nun aber, bei der Gemeinsamkeit des Systems, für den Leser oft beschwerlich seyn konnte, den Fortschritt jeder einzelnen Stimme darin schnell und sicher zu erkennen, indem die verschiedenen Stimmen sich darin nicht selten einander überschritten, so suchte der Autor zunächst dadurch zu Hülfe zu kommen, daß er für die Noten einer jeden einzelnen Stimme auch eine besondere Gestalt wählte: die Noten des Diskants und Basses, als am weitesten von einander entfernt und sich niemals berührend, wurden rhomboidalisch, die des Alts dreieckig, und die des Tenors rund geformt. Doch mußte man auch dieses Verfahren bald noch sehr beschwerlich und mühsam finden, und er nimmt daher — was allerdings am sichersten war — verschiedene Farben zu den Noten der vier verschiedenen Stimmen: der Diskant und Baß sind roth, der Alt grün, und der Tenor schwarz. Uebrigens giebt der Verfasser dies sein Verfahren nirgends als seine oder auch nur als eine neue Erfindung, als eine nicht gewöhnliche Sache aus, und es liegt somit die Vermuthung

Digitized by Google

sehr nahe, daß damals die Contrapunktisten ihre Tonstücke in der Regel auf diese Weise zu intabuliren (in Partitur zu schreiben) pflegten, also auf ein gemeinsames System von zehn Linien, und zum richtigen Erkennen der verschiedenen Stimmen, besonders bei deren Ueberschreiten und Ineinandergreifen, mit verschiedenen geformten und gefärbten Noten. Die Taktstriche waren dabei, aus sehr begreiflichen Gründen, gar nicht zu entbehren, und mochten dieselben auch in die einzelnen Notenstimmen der Sänger noch nicht geschrieben werden, da sie nicht in deren angelernte Praktik paßten, und dieselben vielleicht nur verwirrt haben würden, so waren sie doch durch diese Partiturschrift einmal ins Leben gerufen, und mußten sich daher, um der immer größeren Sicherheit willen, welche sie gewährten, auch bald dergestalt verbreiten und gewissermaßen einheimsen, daß sie überhaupt zu einem wesentlichen Bestandtheil der gesammten musikalischen Semiotik sich erhoben, und um so mehr zwar, als schon in der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts jene älteste uns bekannte Tabulaturschrift ein Ende nahm, und, mit Ausbildung der Mensuralmusik überhaupt, an deren Stelle diejenige Methode sammt ihrem Namen trat, welche wir heute noch unter diesem als eigentliche Partitur begreifen, d. h. wornach wir zur Partition in gesonderte einzelne Liniensysteme contrapunktiren.

§. 85.

Verschiedene Arten von Tabulaturen.

Der Name Tabulatur kam von dem lateinischen tabula her; da wir es jedoch in jedwedem musikalischen Wörterbuche vor dem sechszehnten Jahrhunderte vergeblich suchen, in denen aus dieser Zeit dagegen schon mit ziemlich ausführlicher Erklärung finden, so ist wohl mit eben so viel Gewißheit auch anzunehmen, daß es erst in unserer gegenwärtigen Zeitperiode, also zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts entstand, und nicht etwa durch die Theoretiker, durch die gelehrten Musiker, sondern durch die Praktiker, demnach mit der Sache zugleich. Diese Sache oder — besser gesagt — Bedeutung des Wortes war nun freilich, wie aus dem vorhergehenden Paragraphen schon hervorgeht, nichts Anderes als eine Uebersichtstafel mehrerer zugleich lautender Stimmen, also eine Partitur, wenn auch in noch so dürftigem Zustande, überhaupt eine Tafel, auf welcher diejenige Klasse von Tonkünstlern, welche polyphonische (harmonische) Instrumente behandelten oder für mehrere Stimmen componirten, ihre Tonstücke für sich oder für ihre Schüler dem Gesammtinhalte nach aufgezeichnet hatten, und damit dann auch die Methode oder Art und Weise dieser Aufzeichnung selbst; indessen waren der Tonzeichen, welcher sich jene Musiker, wie z. B. die Organisten, Lautenisten ꝛc. ꝛc.,

Digitized by Google

zu ſolcher Aufzeichnung bedienten, immer noch verſchiedene, und ſo entſtanden denn auch verſchiedene Arten von Tabulaturen, deren nähere Beſchaffenheit man durch ein beſonderes Beiwort zu bezeichnen genöthigt war. So hatte man, außer der im vorhergehenden Paragraphen betrachteten eigentlichen Notentabulatur, auch noch eine ſogenannte deutſche, deren ſich vornehmlich die deutſchen Organiſten zu bedienen pflegten, eine italieniſche und eine, nur den Lautenſpielern eigene und verſtändliche Lauten-Tabulatur. Schon zu wiederholten Malen, wo ich darauf zu ſprechen kam, habe ich bemerkt, daß ſich eine ziemlich ausführliche Erklärung oder Beſchreibung dieſer verſchiedenen Tabulaturen unter anderen Werken auch in meinem „Univerſallexicon der Tonkunſt“ gehörigen Orts *) findet; indeſſen mögen um des Zuſammenhanges und des allgemeinen Verſtändniſſes willen auch hier noch folgende Bemerkungen darüber Platz haben.

§. 86.

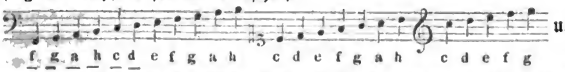
Fortſetzung.

Die deutſche Tabulatur zunächſt führte ihre Schriftſätze nicht mit eigentlichen Noten, ſondern mit den, bereits von Gregor dem Gr. herſtammenden Tonbuchſtaben aus, die ſich mit Erweiterung des Tonſyſtems natürlich auch um viele vermehrt, und als auch die chromatiſchen Töne noch hinzugekommen waren (cis dis ꝛc. des, es ꝛc.), in ſolcher Beziehung durch Anhängung der ſogenannten chromatiſchen (Erhöhungs- und Erniedrigungsſylben) Sylben verändert hatten, welche Sylben übrigens in der Tabulatur ſelbſt nie zur Anwendung kamen. Für die Töne der tieferen Baßoctave bediente dieſe ſich der großen oder Initial-Buchſtaben; im weiteren Aufſteigen folgten die gewöhnlichen kleinen Buchſtaben; dann — von der ſogenannten eingeſtrichenen Octav an — eben dieſelben mit einem darüber geſetzten Querſtrich; hiernach mit zwei Querſtrichen, und ſo fort, wie es in der Buchſtaben-Tonſchrift jetzt noch Gebrauch iſt. Erhöhungen und Erniedrigungen wurden durch einen an den Buchſtaben angehängten, ab- oder aufwärts gerichteten kleinen Schnörkel angedeutet. Eine kleine Modification erlitt das Syſtem, als man anfing, die Octaven nicht mehr von a zu a, ſondern von c zu c zu zählen. Von dieſer Zeit an datiren ſich auch erſt die Ausdrücke große, kleine, eingeſtrichene, zweigeſtrichene ꝛc. Octav. Zu Anfange des ſechszehnten Jahrhunderts, wo der Umfang der Orgeln mit dem großen F begann, hatten einige

*) Band 6 erſter Ausgabe Art. Tabulatur.

Digitized by Google

Organisten, namentlich der weltberühmte Paul Hofhaimer in Wien, folgendes System für die Tonschrift:



u. s. w.

nur daß die auf uns gekommenen deutschen Tabulaturen durchgängig nicht mit lateinischen, sondern auch mit deutschen und zwar gewöhnlichen sogenannten Currentbuchstaben geschrieben oder gedruckt waren. Um die Geltung der Töne zu bestimmeu, dienten folgende Zeichen, welche über die Buchstaben gesetzt wurden: . (Punkt) für eine **Brevis**, | für eine **Semibrevis**, ⌃ für eine **Minima**, ⌃ für eine **Semiminima**, ⌃ für eine **Chroma**, ⌃ für eine **Semichroma** oder ein Sechszehntel. Für die **Longa** und **Maxima** findet sich kein Zeichen und die Tabulatur konnte solches auch entbehren, da sie, gleich der eigentlichen Notentabulatur, sich schon des Taktstriches bediente und den Takt nicht über die Dauer einer **Brevis** verlängerte. Sollte ein Ton länger als einen solchen Takt dauern, so ward er in den folgenden Takt noch einmal geschrieben und die Ligatur angewendet, was hier um so merkenswerther ist, als dabei auch schon unser Bindebogen zum Vorschein kommt. Eben so findet sich auch der Takt schon ordentlich vorgezeichnet, nur fehlt das ♭ und ♯, die übrigens bei der sonstigen Einrichtung dieser Tabulatur auch überflüssig seyn konnten. Die verschiedenen Stimmen wurden in horizontalen Zeilen reihenweise unter einander geschrieben. Linien (wie in der Notenschrift) waren dabei nicht anwendbar, außer vielleicht einer mit Kreide gezogenen Linie, um die einzelnen Zeilen recht horinzontal ordnen zu können; nur einige Organisten, wie z. B. Paul Hofhaimer, pflegten ihre Oberstimmen auch wohl in einem gewöhnlichen Liniensysteme mit wirklichen und zwar durchaus schwarzen Notenköpfen zu schreiben, an welche sie dann jene in der Tabulatur gangbaren Geltungsstriche fügten. Doch bedienten auch nicht blos die — und zumal deutschen Organisten sich dieser Schreibmethode, um ihre Partituren zu ordnen und aufzuzeichnen, sondern auch für manche homophone Instrumente war sie im Gebrauche, und wir finden selbst Tonstücke für einzelne Singstimmen aus dem sechszehnten Jahrhunderte damit notirt, eine so auffallende Erscheinung es genannt werden muß, daß lange nach der Einführung der eigentlichen Notenschrift und des Contrapunkts in Deutschland selbst die trefflichsten Musiker sich noch einer so augenscheinlich schwerfälligen und mühsamen Aufzeichnung ihrer Sätze unterziehen mochten. Doch hörte — was gleich hier gesagt seyn mag, um später nicht noch einmal den längst der Vergessenheit anheimgefallenen Gegenstand auffassen zu müssen — mit Einführung der be-

Digitized by Google

zifferten Bässe im folgenden siebenzehnten Jahrhunderte auch bei den Organisten, die doch die meiste Vorliebe, als für ihr besonderes Eigenthum, dafür zeigten, auch diese Art von Tabulatur bald, wenigstens größtentheils auf. Einzelne spätere Versuche, Ergebnisse früherer Erinnerungen, können nicht in Betracht kommen.

§. 87.

Fortsetzung.

Von der sogenannten italienischen Tabulatur, d. h. derjenigen Tonschrift, welche den italienischen Organisten des sechszehnten Jahrhunderts eigenthümlich zugehört haben soll, liegen gar keine Beispiele mehr vor, und es kann somit auch ihre Beschreibung gar nicht mehr geliefert werden, außer es wäre denn, daß darunter jene italienische Bezifferungsmethode verstanden würde, welche auch wohl den Namen einer italienischen Tabulatur führte, jedoch weit später, im folgenden siebenzehnten Jahrhunderte erst, entstand und im Grunde auch nichts Anderes ist als die in Deutschland eben so alte Generalbaßschrift oder Bezifferung.

Das genaue Verständniß der Lautentabulatur setzt nothwendig Kenntnisse von der Einrichtung, Besaitung und Stimmung des Instruments, so wie der in verschiedenen Perioden sich hierin ergebenen Veränderungen voraus, was Alles ausführlich und erschöpfend darzulegen aber nicht hier der Ort seyn kann. Uebrigens bedienten sich die Lauteniſten von jeher und immer, so lange eine eigene Tabulatur für sie bestand, der Zahlen oder der Buchstaben des Alphabets, um den Ort, d. h. den Bund zu bezeichnen, auf welchen der Spieler, auf dieser oder jener Saite, den Finger setzen sollte. Diese Buchstaben aber hatten auf das musikalische System ganz und gar keine Beziehung, vielmehr waren sie nur ganz willkührlich angenommene Zeichen, statt deren man eben sowohl die Zeichen der Planeten, oder welch' anderer Dinge hätte einführen können, da es hier schlechterdings nicht auf Zeichen für den Ton, sondern nur auf Zeichen für den Handgriff ankam. War dieser, der Handgriff, richtig, so war es von selbst auch der Ton oder die Harmonie. Den Zeitwerth dieses dann auch anzudeuten, bedienten sich die Lauteniſten derselben Zeichen, welche dafür in der sogenannten deutschen (Organisten) Tabulatur galten *), und ebenfalls, wie dort, auch hier über jedes einzelne Tonzeichen gesetzt wurden. Daher entbehrte denn diese Lauten-Tabulatur ebenfalls ganz und gar der

*) S. den vorhergehenden §. 86.

Digitized by Google

Linien, und ihre Mühseligkeit und Schwerfälligkeit tritt so deutlich in die Augen, daß es Niemand wundern kann und wird, warum die ganze Schrift niemals eine allgemeine Verbreitung finden konnte und wollte. Doch hingen die deutschen Lauteniſten eben so beharrlich daran, wie die Organiſten an ihrer Tabulatur, bis zum Ende des ſechszehnten Jahrhunderts, in deſſen Verlauf ſogar manches Lautenbuch darin gedruckt wurde. Das Apparte hat ja von jeher bei allen Ständen etwas für ſich Anziehendes gehabt, wäre es an und für ſich auch noch ſo unzweckmäßig und unpaſſend erſchienen.

Anderwärts und hauptſächlich zwar in Italien war man dagegen auf den Gedanken gefallen, ſechs Linien parallel über einander quer über das Papier zu ziehen, welche die ſechs zu überziffernde Chöre des Inſtruments vorſtellen ſollten, und in dieſe Linien zeichnete man die Ziffern 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, X, X, (11), X (12), die den eben ſo und ſo vielſten Bund anzeigten. Dieſe Tabulatur iſt es auch, welche man in den 1509 von Petrucci gedruckten Lautenbüchern findet.

Die franzöſiſchen und niederländiſchen Lauteniſten nahmen das Syſtem der Linien ebenfalls und nicht viel ſpäter an, bedienten ſich jedoch ſtets der Buchſtaben des Alphabets, um auf jeder Linie den Bund zu bezeichnen. In Deutſchland wurde dieſes Syſtem der Lautentabulatur erſt gegen Ende des ſechszehnten Jahrhunderts angenommen, worauf dann jenes erſte und alte bald ganz in Vergeſſenheit gerieth. Die ſpäter an dem Inſtrumente angebrachten Baßchorden erhielten (in der Buchſtaben-Tabulatur) folgende Zeichen unter den Linien:

Chor 7 , 8 , 9 , 10 , 11, 12, 13, 14.
die Zeichen a, 1 geſtr. a, 2 geſtr. a, 3 geſtr. a, 4, 5, 6, 7.

Eine weſentliche Abweichung der italieniſchen Lautentabulatur von jeder andern beſtand noch darin, daß bei derſelben die Sangſaite (Chanterelle) unten und die Bäſſe in verkehrter Ordnung oben zu ſtehen kamen. Als Geltungszeichen gebrauchte man übrigens in dieſer Tabulatur dieſelben Figuren, wie in der allgemeinen deutſchen Tabulatur, nur veränderten ſich dieſelben bisweilen durch allerhand Schnörkel, und außerdem wurden ſie auch nur an einem Orte, nämlich über den Linien, angebracht; folgten mehrere Töne von gleicher Geltung unmittelbar auf einander, ſo ward das Geltungszeichen nur über den erſten geſetzt, und wirkte ſo lange fort, bis ein Ton anderer Geltung eintrat. Schlüſſel und Vorzeichnung waren auch bei dieſer Lautentabulatur völlig entbehrlich und daher auch gar nicht vorhanden, wie ſo manches Andere, was aber nicht wohl entbehrt werden konnte, und deſſen Mangel daher die Unbeholfenheit der ganzen Schrift nur noch fühlbarer machte.

Digitized by Google

§. 88.

Zarlino und das Dodecachordon des Glarean.

Wie in der Praxis aber auf solche Weise die Musik immer mehr und mehr sich ausbreitete über ziemlich alle gebildete Völker Europa's, und durch Anregung so vieler und außerordentlicher Talente in den verschiedenen Ländern*) auch immer mehr rege Arbeiter und thätige Förderer gewann in und auf ihrem Gebiete, so mußte und um so mehr auch die Theorie, die eigentliche Wissenschaft der Kunst, in gleicher Ausdehnung sich beleben, als seit dem zwölften Jahrhunderte schon dieselbe gewöhnt worden war, sich von der Praxis und in solch' richtiger Ordnung zwar niemals zu entfernen, daß sie den Schritten, welche diese an der Hand oft bloßer Empirie machte, auch nach gemachter Prüfung auf dem ersten Fuße folgte.

Als ein in solcher Richtung besonders thätiger Mann, der auch am scharfsinnigsten die neuen schönen Erfunde gleichzeitiger oder älterer praktischer Meister für Erweiterung der Grammatik auszubeuten und in bestimmte Lehrsätze der theoretischen Schule umzugestalten verstand, bewies sich Giuseppe Zarlino, Willaerts herrlichster Zögling. Derselbe war zu Chioggia bei Venedig im Jahre 1517 geboren und starb als Capellmeister an der St. Marcuskirche zu Venedig, als welcher er Ciprian de Rore gefolgt war, im Jahre 1590**). Demnach reicht seine Lebenszeit noch weit hinaus über unsere gegenwärtige Zeitperiode, und schließt fast auch die folgende, die im nächsten Capitel zur Betrachtung kommende, in sich; indessen fällt seine vornehmste und für die Geschichte merkwürdigste Thätigkeit als theoretisch-musikalischer Schriftsteller doch noch ziemlich in die erste Hälfte des laufenden Jahrhunderts, und muß demungeachtet also seine historische Erwähnung auch hier ihre geeignetste Stelle finden. Daß Zarlino, obschon von Willaert eigentlich zum Tonsetzer erzogen, dennoch mehr der kunstwissenschaftlichen Laufbahn sich widmete und auf deren Gebiete seine besondere Werkstätte aufschlug, hatte seinen Grund wohl darin, daß er, zunächst zum Geistlichen bestimmt, von Haus aus eine innigere Befreundung mit wissenschaftlichen Forschungen gewonnen hatte, und in dieser Richtung sein Talent überhaupt auch für praktische Schöpfungen sich niemals sehr

*) Vergl. §. 77 dieses Kapitels.

**) Die Angabe des Geburtsjahrs kann vielleicht nicht vollkommen genau seyn, aber die des Todesjahrs ist es bestimmt, und alle früheren und anderen Angaben sind falsch, wie Abb. Ravagnan, auf dessen Zeugniß ich mich hier stütze, in einem Elogio di G. Zarlino, das er 1819 zu Venedig herausgab, umständlich bewiesen hat.

Digitized by Google

fruchtbar und glücklich zeigte. Ging er doch deßhalb, als er seine Schule bei Willaert bereits vollendet hatte, vorerst auch noch einmal von der Musik gänzlich ab, ward wirklich Geistlicher, und nahm später erst wieder jene zum besondern Gegenstande seiner speculativen Thätigkeit auf, als er zu einem klareren geistigen Selbstbewußtseyn, zu dem deutlicheren Verständniß seines eigentlichen Lebensberufs gelangt seyn mochte. Das Erste nun, was er in der Beziehung that, und was ihm, in Berücksichtigung des damaligen Standes der Musik, als großes Verdienst angerechnet werden muß, war, daß er die Verhältnisse des ganzen und halben Tones sowohl mathematisch als harmonisch genauer bestimmte. Er war zu dieser Unternehmung durch den in diese Periode fallenden häufigeren Gebrauch der Halbtöne veranlaßt worden*). Manche Versuche der Art mußten wegen der Unbestimmtheit, die noch in diesen Verhältnissen herrschte, mißlingen, andere fielen glücklicher aus, und diese nahm Zarlino nun zur Basis seiner Forschungen, deren Resultate dann in solch' überschaulicher Klarheit und harmonischer Bestimmtheit hervortraten, daß von nun an über Zeit, Ort und Maaß der Anwendung chromatischer Tonverbindungen gar kein Zweifel mehr übrig bleiben konnte, und dieselben daher auch immer eigenthümlicher und wesentlicher in die harmonische Composition sich eindrangen. Alle einzelnen Abhandlungen, welche er über diesen Gegenstand schrieb und veröffentlichte, sammelte er nachgehends und gab sie (zuerst 1562) zusammengenommen in einem ausführlichen Handbuche über die Harmonie heraus, das er „Institutioni armoniche" nannte, und das den ersten Grund zu einer durchdringenden und erschöpfenden Bearbeitung der Harmonielehre legte, auch 1583 die zweite Auflage erlebte.

Eine andere für die Entwickelung des harmonischen Theils der Kunst sehr wichtige Neuerung dieser Zeit war die Einführung von mehrchörigen Tonstücken. Ich habe angeführt, wie Willaert, Zarlino's Lehrer, zuerst den Versuch darin machte und damit hervortrat, auch wie Willaert vor allen seinen nächsten Nachfolgern besonders den Sieg in der geschicktesten Führung der Bässe solcher Compositionen zu behaupten wußte. Kaum hatte Zarlino von der Richtigkeit der Ansichten seines großen Lehrers sich überzeugt und in dem unendlichen Beifalle der Welt die Wichtigkeit und den Werth dieser Art von Tonsätzen bestätigt gefunden, so schrieb er auch über den Gegenstand und lehrte auf theoretische Weise, nach bestimmten, der Praxis entlehnten Regeln und

*) S. oben §. 81 ff.

Digitized by Google

Gesetzen, was diese dort durch lebendige Beispiele doch nur mehr dem Gefühle und Talente als auch dem künstlerischen Geiste und Verstande gezeigt hatte. Es dürfte wohl der Vergleich nicht ganz unstatthaft erscheinen, wenn ich Willaert als den Vater und Pfleger des künstlerischen Talents, Zarlino, seinen Schüler, aber als den des künstlerischen Geistes zu bezeichnen wage. Bildet sich doch das gesammte geistige Ich des Menschen auch niemals nach einer Seite hin, in einer besondern Richtung aus, und wird Vollkommenes von ihm nur immer da geleistet werden können, wo im harmonischen Zusammenwirken Geist und Seele gemeinschaftlich hinstreben nach einem hohen, wenn auch kaum erreichbaren Ziele. Die Geschichte legt den besten Beweis für diese Ansicht, diesen, auch auf gutem Grunde, nämlich dem Boden der Natur gewachsenen Glauben zu Tage.

§. 89.

Fortsetzung.

Nach Zarlino verdient dann als ein sehr einflußreicher und wirksamer theoretischer Schriftsteller aus dieser Zeitepoche auch noch genannt zu werden der etwas ältere und vielfach bekannte Heinrich Glarean, der eigentlich aber Heinrich Loritus hieß, zu Glarus in der Schweiz im Jahre 1488 geboren wurde und später jenen Namen nach seinem väterlichen Wohnsitze **a Glarea** am Steinacker annahm. Ein — wenn ich so sagen darf — Universalgenie zeichnete derselbe sich als Philosoph, Mathematiker, Historiker, Musiker, Dichter und in noch manchen anderen Zweigen der Wissenschaften und Künste dergestalt aus, daß er bereits zu Anfange unsers Jahrhunderts einen sehr berühmten Namen hatte. In den Wissenschaften war der bekannte Erasmus, und in der Musik insbesondere Johann Cochläus sein Lehrer gewesen. Zuerst zu Cöln, dann zu Basel, und nach seinem Uebertritte von der reformirten zur katholischen Religion zu Freiburg Professor der Geschichte, Philosophie und Poesie, auch mit dem Titel eines kaiserlich gekrönten Poeten und Capellmeisters von Maximilian I. beschenkt, und gestorben 1563, schrieb er Vieles über Musik, von welch' Allem aber als das historisch wichtigste Werk das in der Ueberschrift schon genannte **Dodecachordon** geschätzt werden muß, das, vier Bücher stark, 1547 zum ersten Male in Basel gedruckt wurde. In diesem Werke — was ihm auch seinen Namen wohl gegeben haben mag (von δώδεκα — zwölf, und χορδή — Saite) — sucht, in Folge der Transposition der Töne, welche von Seiten der Praktiker bereits vorangegangen war, Glarean auch die Anzahl der bisher gültigen acht sogenannten Kirchen-Tonarten auf zwölf zu erweitern, und giebt

Digitized by Google

denſelben, als eifriger Helleniſt und weil er in der That als ſolcher glaubte, damit die altgriechiſchen Tonarten wieder ins Leben gerufen und zu Ehren gebracht zu haben, obſchon mit augenſcheinlicher Willkührlichkeit, auch die Namen von ſolchen, was dann, mit der allgemeinen Einführung der an ſich ſehr nützlichen und den harmoniſchen Tonbau vielfach erleichternden Sache leider zu manchen Irrthümern Veranlaſſung gab, indem einige Tonlehrer, durch die griechiſchen Namen verleitet, wirklich die Tonreihen auch für die eigentlichen altgriechiſchen Tonarten hielten, während ſie in Wahrheit doch nichts Anderes waren, als eine Fortſetzung oder erweiterte Reihe der früher, ſchon von Gregor d. Gr. gelehrten, ſogenannten Kirchentonarten. Die Gregorianiſchen Tonarten beſchränkten ſich nämlich in ihrer authentiſchen Geſtalt blos auf die Tonarten **D**, **E**, **F**, **G**, mit deren plagaliſchen Uebertragungen ſie dann zuſammen acht ausmachten. Daß nur die authentiſchen Tonreihen für die Harmonie eine normale und feſte Baſis abgeben durften und abzugeben geeignet waren, iſt bekannt. Für den immer freier ſich ſchon geſtaltenden Contrapunkt hatte das manche Beengungen zur Folge. Chromatiſche Erhöhungen der natürlichen Töne waren bereits gäng und gebe geworden; nur hielt man immer noch an dem Glauben feſt, daß eine authentiſche Tonart auch eine reine natürliche Quinte haben müſſe, und da dies, wenn man auf die Töne **A** und **C** noch eine authentiſche Tonweiſe gründete, wirklich der Fall war, ſo lehrte Glarean auch dieſe beiden Tonarten noch zu authentiſchen zu erheben, mit deren folgerechter plagaliſcher Uebertragung dann zwölf verſchiedene Tonarten entſtanden. Ohne jenes Feſthalten an der reinen natürlichen Quinte wäre ſicher damals auch der Ton **H** ſchon zum Grundtone einer authentiſchen Tonart erhoben worden, und wir hätten die ganze Octave hindurch bereits ſelbſtſtändige Tonarten auf den natürlichen Tönen getroffen; allein da f als deſſen Quinte eine falſche war, und man ſonach auch keine geordnete plagaliſche Uebertragung mit dieſer Tonart vornehmen konnte, ſo verblieb es noch bei jenen ſechs authentiſchen mit ihren ſechs plagaliſchen Tonarten. Eine noch umſtändlichere Erklärung von dem Weſen dieſer Tonarten findet man außer andern Orts auch in meinem „Univerſallexikon der Tonkunſt“ unter den betreffenden Artikeln.

§. 90.

Einfluß der Reformation auf die muſikaliſche Cultur, beſonders in Deutſchland.

Beſonders war es aber in Deutſchland, wo dieſe wiſſenſchaftliche Richtung der Kunſt mit ihren naturgeſetzlichen Rückwirkungen auf den eigentlichen äſthetiſchen Theil derſelben, auf Geiſt und Gemüth zugleich,

Digitized by Google

eine allgemeinere Theilnahme fand, und wo politische Verhältnisse sowohl, als religiöse Zustände, denen die Musik doch immer vorzugsweise noch diente, ihr in solcher Beziehung auch bereitwillig Thor und Riegel öffneten. Ich brauche die mancherlei reactionären Ereignisse, welche zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts in Kirche und Staat auf deutschem Boden in wunderbar eilendem Drange sich folgten, nicht besonders aufzuzählen: die allgemeine Weltgeschichte hat sie nur zu laut und deutlich in ihrem Buche mit unauslöschlichen Schriften verzeichnet. Die immer drückender gewordene römische Hierarchie hatte schon im fünfzehnten Jahrhunderte und noch früher Auflehnungen aller Art und von allen Seiten her fast veranlaßt, doch immer auch wieder mit dem scheinbar glücklichsten Erfolge unterdrückt. Je zuversichtlicher indeß dadurch gemacht, desto mehr beschleunigte der römische Hof endlich auch einen Ausbruch der Kirchen- und damit im Ganzen auch einer Staats-Verbesserung, dessen Vereitlung gar nicht mehr in seiner Macht stehen sollte. Durch die Belebung des Studiums der griechischen und hebräischen Sprache, durch welche der allbekannte Reuchlin im Stillen gewirkt, und durch die Verbreitung eines gebildeten Geschmacks, wodurch Erasmus dem Geiste der Zeitgenossen eine freiere Richtung schon gegeben hatte, war das Warum? nach allen Seiten hin, in religiösen wie allen sonstigen Dingen, das wesentlichste Element des menschlichen Denkens geworden. Die gewohnheitsmäßige Anhänglichkeit an Alles, was man hätte Satzung nennen dürfen, namentlich in Kirchenangelegenheiten, mochte groß gewesen seyn, und hie und da auch noch immer groß bleiben: keiner der besseren Geister vermochte doch mehr, dieselbe auf eine genügende Weise zu beantworten, und beobachteten dieselben auch stets noch den alten Cultus, mit dem zumal nun und Nichts in der Welt wohl in einer engeren Verbindung stand denn die Musik, so thaten sie demselben doch auch, und was daran klebte, nicht nur in ihren gelehrten Untersuchungen, sondern sogar durch Spottgedichte aller Art auf Mönchswesen und Pabstthum selbst bei dem Volke immer mehr Abbruch, bei dem auf solche Weise nicht weniger, als bei den eigentlichen sogenannten Erleuchteten das Princip und die Kraft des Selbstdenkens und Selbstprüfens zu lebendiger Wirkung erweckt wurde, ein Princip, das nothwendiger Weise nun auf eine Kunst, welche so wesentlich mit dem öffentlichen Leben verbunden ist, einen so integrirenden Theil desselben — möchte ich sagen — ausmacht denn die Musik, ebenfalls nicht ohne die wesentlichsten Folgen bleiben konnte. Luther trat auf. Bei aller Anhänglichkeit an den Pabst, von welcher er sich auch lange nachher noch nicht losmachen konnte, hatte ihn der Unfug jedoch, den Johann Tezel im Namen des heiligen Vaters und des Erzbischofs von Mainz auch unter

Digitized by Google

seinen Beichtkindern mit dem Ablaßkrame trieb, zu sehr entrüstet, als daß er glauben konnte, länger schweigen zu dürfen. Es war am 31. Oktober 1517, als er durch den Anschlag der bekannten 95 Thesen an der Schloßkirche zu Wittenberg das erste Zeichen zur Reformation gab. Papst Leo X. wollte Anfangs zwar von dem „geringen Handel" des deutschen Augustiners gar keine Notiz nehmen, und verachtete es mit seinen Priestern, sich von demselben Weisheit predigen zu lassen; doch leuchtete ihm, wie nachgehends noch mehr dem Pabst Adrian VI., bald die drohende Gefahr ein, nur war es schon zu spät, das hochlodernde Feuer zu löschen. Dem allerdings noch immer sehr mächtigen Priesterthume stand die indeß doch schon ungleich mächtiger gewordene Gewalt des erwachten Geistes des Lichts und der geistigen Freiheit entgegen, und Luther war wahrlich auch nicht der Mann, der auf halbem Wege stehen bleiben mochte oder durch bloße Gewaltsprüche sich hätte einschüchtern lassen. Was ein Conrad Wimpina, Sylvester Prierias, Jacob Hochstraten, Eck und Andere für Bannschriften gegen ihn schleudern und verbreiten mochten: sie verfehlten ihren Zweck, und Luthers Schriften, worin er die eingeschlichenen Mißbräuche mit der ihm eigenthümlichen Kraft und Freimüthigkeit angriff, fanden, in unzähligen Abschriften und Abdrücken verbreitet, überall einen guten Boden, und machten seine Sache bald zur Sache der deutschen Fürsten, des Adels und des deutschen Volkes. Doch wir wissen auch, welche Erziehung er genossen, welche mannigfaltige Lebensschicksale er in seiner Jugend bereits erfahren, wo dieselben die kräftigsten und dauerndsten Eindrücke zurückgelassen, und welcher Mittel er sich in Folge dieser besonders bediente, auch das Herz des letztern vornehmlich für seine Unternehmung, seine Worte und seine Thaten, zu öffnen, für deren geistige Aufnahme bereits jenes immer allgemeiner erwachte Princip des Selbstdenkens und Selbstprüfens, jene stets mit aller Kraft ihres Inhalts im öffentlichen Leben fertige und laut werdende Frage des Warum? — gesorgt hatte.

Zu Eisleben, von armen, den Bergbau treibenden Eltern geboren, hatte er sich, als Mitglied des Sängerchors zu Eisenach, in früher Jugend schon fast ganz allein durch Musik selbst sein Brod verdienen müssen. Sein Talent zur Kunst war es, das ihn hinwegführte von dem kümmerlichen Lebenspfade seiner Eltern, und seine Fertigkeit in derselben nachgehends, welche ihm des Lebens Nahrung und Nothdurft verschaffte und sicherte; die Musik, welche ihm Trost gab in kummervollen Augenblicken, und welche auch das Herz derer erweichte und lenkte, von denen er Unterstützung und Hülfe bedurfte und erwartete. An sich selbst hatte der erleuchtete Mann frühzeitig die gewaltige Kraft der Kunst der Töne erprobt und erfahren, in seinem Leben, dann auch an Anderen so manche Bestätigung dessen ge-

Digitized by Google

funden, was die eigene Seele vielleicht früher nur in einsamer Vermuthung geahnet: hätte er nicht sollen da, wo er der Kräfte und kräftigen Mittel auf Kopf und insbesondere Herz zu wirken, so viele und große bedurfte, auch ihrer gedenken, die bis zur Stunde, von Anfang an, ihm eine getreue Begleiterin durch Freude und Schmerz, eine unschuldige Theilnehmerin und freundliche Trösterin in allen Angelegenheiten des Lebens geblieben war? — Kaum hatte die erste Gemeinde nach seinen Anordnungen in Sachsen sich gebildet, so führte er auch den deutschen Choral als religiösen Volksgesang in der Kirche ein, bearbeitete, dichtete und componirte dazu eigens passende Lieder, gab Sammlungen davon heraus, und welchen unüberwältigenden Fels er damit seinem großen Reformationswerke unterstellt hatte, mag das einfache Wort jenes Cardinals beweisen, der, den Enthusiasmus, die begeisternde Allgewalt in diesen Liedern bemerkend, voll eben so viel Staunen als Bewunderung zu behaupten keinen Anstand nahm, daß die Lutherischen sich in ihre Kirche hineinsingen. Welche Mittel das Pabst- und Priesterthum ergreifen wochte, dem immer weiter um sich greifenden Werke der Reformation Einhalt zu thun; welche Grausamkeiten ihre Anhänger, namentlich aus den unteren Kreisen des eigentlichen Volkes, von jener Seite her hie und da erdulden sollten; ob Bannflüche von dem heiligen Stuhle erschallten; ob Sorbonne oder Inquisition Luther sammt seinen Anhängern verdammte, und nicht wenige von letzteren sogar einmal zum öffentlichen Schreckniß hinrichten ließ: einmal angestimmt in heiliger Versammlung des Volks das Lied „Ein' feste Burg ist unser Gott" oder welches dem ähnliche, und Muth und Kraft war wieder erwacht in hochauflodernder Flamme, zu trotzen jeder menschlichen Gewalt allein für das Reich der Freiheit und des Lichts.

§. 91.

Fortsetzung.

So unleugbar indessen diese Gründung des deutschen Choralgesanges vornehmlich nur durch das Werk der Reformation und seine nächsten Zwecke hervorgerufen oder veranlaßt seyn mochte, ward sie alsbald doch auch für die Tonkunst selbst, als solche an und für sich, und deren Fortbildung von hoher und sehr wesentlicher Bedeutung. Zwar hatte Luther, sammt seinen musikalischen Freunden, zu welchen die gelehrtesten Tonsetzer des damaligen Deutschlands gehörten, wie ein Walther, Senfl, Agricola und Rupff, alle jene Choräle nur in den bisher üblich gewordenen und von Glarean systematisch festgestellten zwölf sogenannten Kirchentonarten gesetzt; allein in Folge seines überall sich frei und ungebunden äußernden Sinnes, gleichwohl da-

Digitized by Google

mit zuerſt auch die ſchweren Feſſeln einer ſteifen Canonik geſprengt, welche — wie erkannt — von den Niederlanden herüber gekommen jetzt meiſtentheils noch die herrſchende Tonweiſe aller Länder ausmachte, und lediglich nach herzergreifendem, auf Geiſt und Gemüth zugleich wirkendem Ausdrucke ſtrebend mit dieſen Chorälen einen äſthetiſchen — wenn auch nur erſt Schimmer und noch nicht vollen Glanz über die Kunſt der Compoſition ausgegoſſen, der, wie mächtig er auf die Kirche einwirkte, ſo ſpäter, zu allerwärmender Sonne ſich geſtaltend, auch auf das große, weite, geſammte Reich der Tonkunſt übergehen mußte, und ſo jedenfalls den deutſchen Choral zu einem frommen, edlen Vermittler erhob zwiſchen der Muſik der Kirche, wo ſolche bisher allein nur als eigentliche Kunſt und Muſik gelten ſollte, und der des Volkes, welcher verachtungsvoll die canoniſche Gelehrſamkeit nur zuzuwerfen pflegte, was unwürdig ihrer wie Broſamen von dem geheiligten Tiſche ihrer muſikaliſchen Weiſe gefallen.

Wiederholt ſchon hat man gewagt, Luther zum Vorwurf zu machen, daß er die Meſſe abgeſchafft und dadurch der Muſik geſchadet habe; indeß beruht dies auf einem erweisbaren Irrthum*). Luther ſchaffte die Meſſe nicht eigentlich ab, ſondern änderte dieſelbe, wie den ganzen Ritus und die geſammte Liturgie, nur in ſo weit, als ihm dies zur Erreichung ſeines Zwecks, der vornehmlich in einer größeren Angemeſſenheit des öffentlichen Gottesdienſtes zu den geiſtigen wie religiöſen Bedürfniſſen des Volks als ſolches beſtand, nothwendig erſchien, und als es durch den übrigen Inhalt ſeiner Lehre unabweislich geboten war; und da er auch in dem muſikaliſchen Theile der Meſſe, ſo wie dieſe bis dahin eingerichtet zu ſeyn pflegte, durchaus kein Element aufzufinden vermochte, das zur gemüthlichen Erbauung und erhebendern Seelenſtimmung des Volks irgend etwas Weſentliches hätte beitragen können, für das Volk insbeſondere doch aber, und nicht für die Paar Hundert muſikgelehrte Cantoren, Sänger ꝛc. ꝛc. blos, ihm die „heilige Muſica" vornehmlich geſchaffen zu ſeyn ſchien, dieſe Muſica, „die ihm eine der ſchönſten und herrlichſten Gaben Gottes war, welcher der Satan freilich zwar ſehr feind ſeyn müſſe, da man ſehr viele Anfechtungen und böſe Gedanken damit zu vertreiben vermöge," ſo legte er ſeine, wie zweckthunlich, ſo zweckgemäß verbeſſernde, ſeine reformirende Hand auch an dieſen „ſtorrigen" Theil.

*) Die Verbannung der Meſſe aus der ſog. evangeliſchen Kirche iſt weit jünger, wie man unter andern auch aus meinem „Univerſallexikon der Tonkunſt," Art. Liturgie erſehen kann.

Digitized by Google

Er hatte dazu früher schon die beiden churfürstlichen Capellmeister, den schon genannten Conrad Rupff und Walther, zu sich nach Wittenberg kommen lassen, und mit denselben reiflich sich über den Zustand und die mögliche Verbesserung des Kirchengesangs, namentlich aber über das Wesen der acht sogenannten Kirchentöne berathschlagt. Nach sorgfältiger Erwägung ihrer Ansichten theilte er der Epistel, welche nebst dem Evangelium von den Geistlichen abgesungen wurde, den achten, und dem Evangelium den sechsten Ton zu, d. h. für die Melodie der Epistel wählte er die achte und für die des Evangeliums die sechste jener acht Gregorianischen Kirchentonarten oder vielmehr Tonleitern, und mit den merkenswerthen Worten zwar: „Christus ist ein freundlicher Herr, und seine Reden sind lieblich, darum wollen wir sextum tonum zum Evangelium nehmen, und weil St. Paulus ein ernster Apostel ist, wollen wir octavum tonum zur Epistel ordnen," welche Worte einen unwidersprechlichen Beweis liefern, welchen hellen Blick Luther vor allen seinen Zeitgenossen schon in das eigentliche Wesen der Tonkunst gethan hatte, und wie er selbst unter den verschiedenen Tonarten auch schon einer jeden einen eigenthümlichen psychischen Charakter beilegte. Nach jener Bestimmung schrieb er dann eigenhändig die Noten über die Episteln, Evangelien und Einsetzungsworte, sang sie den beiden Capellmeistern vor, und behielt nun diese so lange in Wittenberg, bis er, mit ihrer Hülfe, die Berichtigung und Vereinigung des deutschen Kirchengesangs durchaus vollbracht hatte, so daß sie, vor ihrer Abreise noch, nicht allein die erste deutsche Messe in der Pfarrkirche zu Wittenberg mit anhören, sondern auch eine Abschrift vom Ganzen mit nach Torgau zur weiteren Verbreitung der Sache nehmen konnten, welcher diese dann schnell auch durch den außerordentlichen Beifall, den der deutsche Gesang überall fand, theilhaftig wurde.

§. 92.

Fortsetzung.

Um auf jede mögliche Weise aber dem Volke die „edle Musica" zugänglich zu machen und dadurch ein (im wahren Sinne des Worts) „herzinniges" Band zu gewinnen zwischen Kirche und öffentlichem Leben, das jene zu diesem und dieses zu jener näher zu bringen im Stande seyn möchte, ging Luther, nach vollbrachter Meß-Umgestaltung, welche nothwendig zu einem deutlicheren Verständniß und somit wirksameren Genuß derselben auf Seiten der Gemeinden beitragen mußte, nun auch aus der Kirche hinaus in das öffentliche Leben selbst, und sorgte für Verbesserung des Gesangs der öffentlichen Sängerchöre, welche sich vor

Digitized by Google

seiner Zeit schon in mehreren Städten dadurch gebildet hatten, daß Knaben und junge Männer, welche zum geistlichen Stande bestimmt waren und ihre Vorbildung auf den lateinischen Schulen erhalten sollten, unter Leitung eines Cantors oder sogenannten Präfecten zusammentraten, und, um die Mittel zum Unterhalt auf jenen Schulen zu gewinnen, für Geld mehrstimmige Musikstücke, als Motetten u. dgl., auf den Straßen absangen. Bisher waren diese Musikstücke meistens contrapunktische Sätze über irgend einem lateinischen Text gewesen, und solche nur sparsam oder gar nicht verstehend hatten die reicheren Bewohner der Städte eine Gabe dafür, mehr nur als vornehmes Almosen angesehen, denn auf den Gesang selbst sonderlich geachtet, was (bemerkt) auf dessen sorgsame Pflege dann auch nicht wieder sehr förderlich zurückwirken konnte. Luther dagegen wollte, daß deutsche, und zwar meist mit Religion in Verbindung stehende Lieder und derartige Gesänge auch auf den Straßen, mitten unter dem Volke, gehört würden, und componirte zu dem Ende entweder selbst oder besorgte von Anderen dahinschlagende Tonstücke für jene Chöre. Kaum auch war der Anfang damit gemacht worden, als sich eine ungleich größere Theilnahme für diese Gesangsanstalten kund gab, was ihre Einnahmen um Vieles vermehren und dadurch der weitest verbreiteten Nachahmung der Lutherischen Anordnungen die kräftigsten Hebel untersetzen mußte. Mag es seyn, daß Luther bei allen diesen, und, von solchem Gesichtspunkte aus betrachtet, überaus klug berechnet erscheinenden Unternehmungen zunächst und vornehmlich nur die Privatabsicht im Auge hatte, auf die Gemüther des Volks, auf welche Nichts mehr und tiefer einwirken konnte, als ein allgemein und in jeder Rücksicht verständiger Gesang, für das ungleich größere Werk der Reformation zu stimmen, dessen rationellen Werth zu begreifen er in der nicht minder allgemeiner gewordenen höheren Intelligenz die nöthige Bürgschaft zur Genüge fand, — mag dies auch seyn, und mag selbst der Inhalt jener Texte, welche zu seinen neuen Liederweisen zu wählen er für gut fand, als Zeuge dafür angerufen werden können, so gingen doch auch für die Tonkunst als solche, für die Musik an und für sich, nicht minder nie genug zu schätzende Vortheile daraus hervor: als ein unveräußerliches Eigenthum der Menschheit in den edelsten Formen gestaltete dieselbe sich dadurch immer mehr und mehr, und selbst ihre besten Pfleger und Jünger hervorrufend aus den Reihen konnte sie, in solcher allgemeinsten Theilnahme, auch ihrem eigentlichsten Zielpunkte als Kunst der Seele auch nicht lange mehr weit entrückt bleiben. So darf man wohl sagen, daß in der Lutherischen Reformation auch auf deutschem Boden die Tonkunst zunächst die Vorbereitung erhielt zu der klassischen Gestaltung, in welcher bald nachdem sie ihre Werke einer nie

Digitized by Google

erkaltenden Bewunderung vorzulegen berufen seyn sollte. Doch davon ein Weiteres nachher; zuvor noch einige flüchtige Blicke auf die ferneren Schicksale der Musik zu den Zeiten der Reformation und ihrer Wechselwirkung mit dieser.

§. 93.

Fortsetzung.

Wie Luther demnach unsere Kunst einen wesentlichen Antheil nehmen ließ an seinem großen Werke der Reformation und keineswegs, was mehrere seiner Gegner, denen die Aeußerlichkeiten im Cultus von nur gar zu hoher Bedeutung scheinen mochten, ihm zum Oeftern zum Vorwurf zu machen pflegten, (wie er selbst sich ausdrückte) „der Meinung war, daß durchs Evangelium alle Künste sollten zu Boden geschlagen werden und vergehen, vielmehr alle Künste, aber insonderlich Musica, gern sehen wollte im Dienste dessen, der sie geschaffen," so war diese, die Reformation selbst, auch wieder nicht ohne den lebendigsten Einfluß und die fördernste Rückwirkung auf jene, und je ruhiger, besonders während der Abwesenheit des Kaisers in Spanien, dieselbe namentlich in Sachsen und Deutschland fortschritt, einen desto höheren Aufschwung auch nahm in bezeichneter ächt künstlerischer Richtung eben daselbst die Musik. Zwar hätte man glauben sollen, daß die Entzweiungen, an welchen es auch der neuen Kirche, und in dem Innersten ihrer Seele sogar, bald nicht fehlte, wie die mancherlei übrigen betrübenden Ereignisse, welche theils als unabweisliche Folgen damit verbunden waren, solchem Aufschwunge anderer Seits wieder sehr hemmend und erlahmend hätten in den Weg treten sollen; allein eben als ein so außerordentlich mächtiges Hülfsmittel in Durchsetzung besonders religiöser und moralischer — überhaupt dergleichen Plane erkannt, die ihr Gebäude auf Geist und Gemüth des Menschen zugleich aufzurichten haben, ward sie, selbst innerhalb der betrübendsten dieser und dergleichen Vorgänge, nicht vergessen und als treue, heilige Mittlerin verehrt, gepflegt und geübt, und so mit ausdrücklicher Sorgfalt und Absicht gleichsam jeder und irgend welcher störenden Einwirkung entrissen, der im anderen Falle und unter anderen eigenen Verhältnissen sie unverhinderlich hätte ausgesetzt seyn müssen.

Im Jahre 1524 entzweiete sich bekanntlich Luther mit Carlstadt und Zwingli wegen der Abendmahlsfeier, und es entstanden zwei gesonderte evangelische Kirchen, von denen die jüngere gleichwohl die bereits gesammelten Lutherischen Lieder in sich aufnahm, und nur mit Veränderung einiger dogmatischer Textstellen nach ihrem Systeme sich

Digitized by Google

eben so daran erbaute und stärkte in ihrem Glauben denn die ältere eigentliche lutherische Kirche, oder nachahmend auch neue Gesänge schuf, unter welchen, wie z. B. „Wir glauben all' an einen Gott," wozu Valentin Hausmann die Melodie setzte, nicht wenige auch versöhnender Tendenz waren. 1525 brach der Bauernaufruhr in Schwaben, Elsaß und Lothringen aus, der theils in dem Mißverständniß der Lehre von der evangelischen Freiheit, theils in mancherlei harten Bedrückungen seinen Grund hatte; aber wir wissen auch, daß der heilige Choralgesang nicht selten den einzigen Feldmarsch ausmachte und unter seiner Weise der Muth und die Standhaftigkeit anwuchsen zum bewunderungswürdigsten Helden- und Märtyrerthum. Die Wiedertäufer bedrohten das Werk der Reformation in seinem Innern; doch die durch den Canzler Otto von Pack erregte Besorgniß wegen eines geheimen Bündnisses der katholischen Stände gegen die evangelischen hatte um 1518 auch schon einen engeren Zusammentritt der letzteren veranlaßt, und die Reformation verbreitete durch solches gemeinsames kräftiges Wirken sich schnell in Chur-Sachsen, Hessen, Würtemberg, Zweibrücken, Magdeburg, Lüneburg, Nürnberg, Straßburg, Frankfurt, Nordhausen, Bremen, Braunschweig, Ostfriesland, Holstein, von 1525 an auch in Preußen, in Schweden (durch Gustav Wasa), in Dänemark (durch Christian II.), ja in Frankreich, in den Niederlanden, in Ungarn, seit 1530 in Siebenbürgen, in Polen und England. Selbst in Spanien und Italien erstanden große reformirte Gemeinden, welche den ärgsten Grausamkeiten zu trotzen stark genug sich fühlten. Wie solchergestalt aber das Werk der Reformation selbst seine Fahnen im vierten Decennium des sechszehnten Jahrhunderts bereits ausgesteckt hatte in ziemlich allen gebildeten Ländern Europa's, eben so hatte und in gleichem Maaße auch der, zu einem integrirenden Theile desselben erhobene, deutsche Choralgesang mit der nöthigen sprachlichen Tertübersetzung sich damals ausgebreitet über die gesammte christlich-musikalische Welt, und indem die erleuchtetsten wie fruchtbarsten Talente der Zeit Theil an seiner Schöpfung nahmen, wie ein Georg Rhaw, Balthasar Resinarius, Lupus Hellingk, M. Agricola, Senfl, Thomas Stolzer, Arnold de Bruck, Steph. Mahu, Virg. Hauck, Bened. Dur, Sirt. Dietrich, Joh. Weinmann, Wolfg. Heinz, G. Vogelhüber, Georg Förster, Joh. Stahl, Walther, Laz. Spengler, P. Speratus, Joh. Chyomusus (eigentlich Schneesing), Mich. Weiß, Luthers treuester Gehülfe Melanchthon, Andr. Keophius, N. Decius, Joh. Polyander (auch Gramann genannt), Ehrh. Hegewald, Nic. Hermann, Erasm. Alber, N. Boye, Joh.

Digitized by Google

Spangenberg, der Meistersänger Hans Sachs, Nic. Selneccer, Ant. Scandelli, der schwedische König Erich IV., P. Eber, u. A.*), deren Werke und Leistungen meist in sogenannten Gesangbüchern erschienen, welche sich vielfach und schnell vermehrten, ward durch seine ganze, nach Innen wie nach Außen so zu sagen, contrapunktisch-ästhetische Natur auch ein Lichtganz, eine Weihe über die gesammte neue europäisch-abendländische Musik ausgebreitet und ausgegossen, welche bei der wunderbar verschmelzenden Vermittlung, die durch eben diesen Gesang auch zunächst bewirkt wurde zwischen Menschheit und Kunst, zwischen Volk und Musik im ganzen Sinne des Worts, diese ohnmöglich auch noch lange belassen konnte in den Fesseln einer bisher allein vorwaltenden streng contrapunktischen Gestalt, und einen Tag ihr bereiten mußte, an welchem aus kastischer Gefangenschaft sie gleichsam erstehen werde zu wahrhaft menschlicher Freiheit, aus dem unduldsamen Feuer strenger Wissenschaft zu einer mehr und wahrhaft freien und schönen Kunst.

Nach der durch den Schmalkaldischen Bund besonders hervorgerufenen Tridentiner Synode zwar (1546), deren Beschlüsse von den Evangelischen schon auf dem Reichstage zu Regensburg gänzlich und hartnäckig verworfen wurden, und vor deren zweiter Eröffnung schon Luther gestorben war (am 18. Februar 1546), erklärte der deutsche Kaiser, der mittlerweile seine übrigen Kriegshändel glücklich vollendet hatte, und nun des Beistands der übrigen Fürsten nicht mehr zu bedürfen meinte, daher auch auf jenem Concilium seine früheren, so heftigen Forderungen nach einer durchgreifenden Reform der katholischen Kirche mehr und mehr nachgebend fallen ließ, die evangelischen Fürsten und Stände in die Reichsacht, und ließ ein Heer gegen sie anrücken; doch so viele gefährliche Schläge dasselbe ihnen Anfangs auch beibrachte, es sollten immer nur vorübergehende Wunden seyn, an denen, wie in schmerzenvoller Prüfung, sie bluteten, und Churfürst Moritz von Sachsen, geleitet von der Ueberzeugung, daß der Kaiser mit den evangelischen Ständen zugleich auch die katholischen und den Pabst zu demüthigen gedenke, so wie besorgt um die deutsche Freiheit, wußte 1552 schon Mittel zu finden, mittelst welcher er in offenem Kriege den Kaiser zu Passau zwang, die freie Religionsübung der Pro-

*) Nähere Nachrichten über alle diese Männer und ihre Leistungen findet man außer meinem „Universallexikon der Tonkunst" und seinen biographischen Vorgängern auch in den Choralbüchern von J. Ch. Kühnau, G. P. Weimar (welches Gebhard herausgab), A. W. Bach, Umbreit und Schneider, und in Mucks „biographischen Notizen über Componisten der Choralmelodien" ꝛc. ꝛc., in Rambachs den Kirchengesang betreffenden Schriften, Hofmanns Geschichte des Kirchengesangs ꝛc. ꝛc.

Digitized by Google

teſtanten anzuerkennen, und wie ſolche unter völliger Unabhängigkeit von dem Pabſte gewonnen war, verbreiteten ſich in ungleich größerer und inhaltsreicherer Zahl auch die Geſangbücher des deutſchen Chorals und überhaupt deutſchen religiöſen Volksliedes mit allen ſeinen Schönheiten und unnennbar künſtleriſch großen Folgen immer mehr und mehr in ungeſtörtem Frieden bis auf den heutigen Tag, vor deren weiteren Schilderung wir indeß auch noch einmal zu einer andern conformen Neuerung zurückkehren wollen, welche nur ein wenig ſpäter denn der deutſche Choral, und auf einem andern Boden und unter einem andern Volke zwar, entſtand und mit dieſem in gegenſeitiger Wirkung dann gleichſam die nächſtfolgende eigentlich claſſiſch-muſikaliſche Kunſtperiode vorbereiten half.

§. 94.

Erfindung des Madrigals und der mehrſtimmigen Canzone.

Es war dies vornehmlichſt das ſogenannte Madrigal und die mehrſtimmige Canzone (oder wie ich ſie ſchon nannte) die ***Canzone villanesca.***

In der Natur der Dinge und Umſtände lag es, daß der deutſche Choral in Italien ungleich weniger denn in vielleicht jedem andern und namentlich nördlicheren Lande Europas bekannt und einheimiſch werden konnte. Hatten ſich hie und da in Italien auch einige kräftige lutheriſche Gemeinden gebildet, und mochte das Verlangen nach einer zeitgemäßen Kirchenreform ſich dort eben ſo laut, beharrlich und feſt auch ausſprechen denn anderswo und vorzüglich in Deutſchland, ſo mußte unmittelbar um den Römiſchen Stuhl herum, kurz in der nächſten Heimath der Römiſchen Kirchenherrſchaft, dieſe vor Allen doch wohl ihr altes Uebergewicht, ihre alte Gewalt zu behaupten wiſſen, und konnte dort das Werk der Reformation niemals eine ſolche dauernde und feſte Wurzel ſchlagen denn in entfernteren Gegenden, in Ländern, wo nicht unmittelbar der Gegenſatz ſeine Kräfte zu entfalten vermochte. Italien blieb mehr als jeder andere Volkstheil des europäiſchen Occidents dem heiligen Stuhle und ſeiner katholiſchen Lehre getreu, widerſtand muthig und mit Beharrlichkeit allen Anregungen, welche ſympathetiſch vielleicht zu jenen ultramontaniſchen Bewegungen unter Luthers Scepter hinüberrufen mochten, und wie hätte da der deutſche Choral, dieſes Kind der Reformation und nachmals einer ihrer kräftigſten Mitkämpfer, auf eine allgemeinere Theilnahme und verbreitetere Aufnahme rechnen dürfen? — Indeſſen ward er für ſeinen Antheil als Gegenſtand des öffentlichen Cultus auch ſtets mehr und mehr zurückgewieſen, ſo blieb er als wirkſames und für jene Zeiten merkwür-

Digitized by Google

diges Kunsterzeugniß doch den Italienern eben so wenig fremd, als irgend einem andern außerdeutschen Volke, und mit der Ueberzeugung von seinem wunderbaren Effekte, seinem mächtigen Einflusse auf eine allgemeinere Kunst-Geschmacks-Bildung, wie der außerordentlichen Liebhaberei für edlere Musik, welche dadurch bei dem Volke im Ganzen augenscheinlich angeregt ward, entstand nothwendig auch bei den Italienern das Verlangen nach einer ähnlichen Compositionsweise, und um so mehr, als mit Abstreifung des ersten Glanzes der Neuheit auch das zudem nur relativ sich äußernde Wohlgefallen an den im künstlichsten Contrapunkte erbauten Messen, Motetten und dergleichen Tonwerken schon abzunehmen anfing. Am lautesten mußte dies Verlangen wohl in den Deutschland zunächst liegenden Provinzen sich aussprechen, und einem Geiste, wie dem Willaerts, unmöglich entgehend, war solchem, der schon so Manches zur annehmlicheren Gestaltung der Tonsätze gethan hatte, denn auch vornehmlich wohl nur möglich, es zu befriedigen. Was war der deutsche Choral? — was er noch seyn möchte: ein Volksgesang, der die Religion zu seinem Inhalte hat; seinem Texte nach ein kurzes Gedicht, das in lyrischer Weise sich über Gegenstände der Religion und Moral ausspricht, und diesen Charakter dann auch auf seine Gesangsweise übergetragen wissen will: wohl nur eine Metamorphose des Textinhalts war nöthig, um dem streng katholischen Italiener, ohne Anstoß für seinen Glauben, auch das von Seiten der Kunst zu geben, wornach er so sehnlichst verlangte, und um welches er bereits mehrere Decennien hindurch seinem deutschen Nachbar zu beneiden nicht anstand. Nahmen daher, um das Jahr 1540 ohngefähr, Willaert und einige seiner Zöglinge kurze Gedichte zur Hand, die den unschuldigen Gegenstand der Liebe oder Scenen des Landlebens mehr oder weniger lyrisch behandelten, und setzten sie auf eine ähnlich frei contrapunktische Weise, wie der deutsche Choral, in Musik, wobei um der verschiedenen Charakteren willen unerläßlich dann auch ein angemessener Ausdruck in den Melodien erzielt werden mußte, und — die Sache, das Tonstück war da, das alsbald Madrigal getauft werden sollte, und, gleich dem deutschen Chorale bei seinen Meistern, so auch den italienischen Componisten zuerst — wie aber Gelegenheit gab, so auch die Pflicht auferlegte, sich zugleich der Erfindung von Motiven eines dem Sinne der Verse angemessenen Ausdruckes zu befleißigen, woran bei der bisherigen Composition von Messen, Lamentationen ꝛc. nicht gedacht worden war, aber, ebenfalls gleich dem deutschen Chorale in seinem Vaterlande, so auch in Italien, gleichsam der Vermittler wurde zwischen der bisherigen Kunst der Kirche und der Kunst des Volkes, bei welch' letzterem dann die Vorliebe für das Madrigal, nach der gränzenlosen Menge

Digitized by Google

zu urtheilen, in welcher wir es alsbald aus den Notenpressen aller Gegenden Italiens und der Niederlande hervorgehen sehen, auch eine noch ungleich größere gewesen seyn muß, als solche für den Choral in Deutschland sich zur Zeit je nur noch aussprechen durfte. Nicht einstimmig indeß, also auch nicht eigentlich für den Volksgesang, sondern drei-, vier- und fünfstimmig wurden die Madrigale meistens gesetzt (seltener noch mehrstimmig), aber für die Kunst insbesondere erstand daraus dann auch der noch ungleich höhere Gewinn, daß das Madrigal noch mehr denn der deutsche Choral nicht blos auf die Verfeinerung des Geschmacks eines kunstliebenden Publikums, sondern nicht weniger auch auf den der Tonsetzer selbst einzuwirken vermochte. Man kann sagen, daß, wie in Deutschland, künstlerischer Seits betrachtet, der Choralgesang zuerst das Volk heraufzog zu dem Begriffe einer höheren Kunstleistung und für deren Ausdruck empfänglich machte, so das Madrigal in Italien die Tonsetzer zwang, herauszutreten aus ihren contrapunktischen Laboratorien und an der Hand der eigentlichen und wahren Kunst sich hinzuneigen zu dem Volke, in dessen Herzen diese ihre heiligste Wohnstätte aufschlägt. Mehr darüber später.

§. 95.

Fortsetzung.

Indessen schien das Volk, als solches, doch auch einer größeren Befriedigung seines Verlangens noch bedürftig, und es entstanden zu dem Ende, kurz nach Einführung des Madrigals, jene Canzonen oder Lieder, deren äußere musikalische Wesenheit ich früher schon beschrieben habe, und an denen die frühere mehr wissenschaftliche Compositionskunst nur so vielen Antheil noch behauptete, als sie ebenfalls meist mehrstimmig, und nicht, wie jener deutsche religiöse Volksgesang, den zuerst nur das Talent und die Begeisterung in ihrem vollen Erguße für das Herz und das innerste Seelenleben ins Daseyn gerufen hatten, auch einstimmig gesetzt und unisonisch vorgetragen wurden *).

So hatte denn in Deutschland sowohl als auch in Italien, und damit — da in diesen beiden Ländern vornehmlichst nur noch die neue Kunst ein fruchtbares und ergiebiges Feld der Cultur gefunden und sich

*) Der übrigen Tonstücke, welche dem Madrigale ihr erstes Entstehen zu gleicher Zeit verdankten, auch in einem gleichen Style componirt waren, als Ricercari, Toccate oder Fantasie, und welche, auch wohl für Instrumente und Orgel gesetzt, die vornehmliche Tendenz der Geschmacksbildung des Volks mit diesen Canzonen theilen mochten, habe ich schon früher (§. 81 ff.) so weit als hier nöthig gedacht.

Digitized by Google

eröffnet hatte — sofort in dem gesammten europäischen Occident die Musik den ersten Durchbruch vollendet, den sie machen sollte zuvor durch ein ungeheures Bollwerk wissenschaftlicher Speculationen, um dann, und in diesem Kampfe gekräftigt und in sich selbst verstärkt, auch mit desto begeistertem Aufschwunge sich zu erheben in jene Sphären, wo der wahrhaft schönen Kunst eigentlichste Früchte erblühen, indem, mit der nach kunstwissenschaftlichen Gesetzen geordneten Form auch die Annehmlichkeit jetzt gepaart, was dem Acker der Musik entkeimte nicht mehr für den sogenannten Kunstverstand blos, sondern auch für das menschliche Gemüth erwachsen sollte, nun auch die höhere geistige Kraft sich in diese Form sowohl einzudrängen als ihre Weihe darüber auszugießen vermochte und so die Werke der Musik zu erheben zu dem, was sie nach ihrem ewigen Rathschlusse seyn sollen, zu Werken geoffenbarter Kunst, zu lebendigen Ausdrücken eines tiefgeistigen Innern in naturgesetzlich geordneten Tönen.

§. 96.

Innigere Verknüpfung des ästhetischen Prinzips mit der contrapunktischen Form.

Ueberschauen wir nämlich die sämmtlichen Ergebnisse der bis dahin abgeschlossenen, beiläufig einen Zeitraum von circa sechs Decennien umfassenden Periode im Ganzen noch einmal, so finden wir, daß in eigentlich technischer Beziehung zwar die Musik während derselben keine besondere Reform zu erfahren hatte, doch die Tonsetzer selbst dagegen eine ungemeine Gewandtheit schon zu gewinnen anfingen, und mit einer Sicherheit, ja theilweise auch schon mit einer Grazie sich zu bewegen lernten, wie sie vordem auch von dem größten Meister noch nicht zu rühmen gewesen war, und wie sie der Kunst als solcher Vortheile nothwendig gewähren mußte, welche auch durch die reichste technische Erweiterung nicht aufgewogen seyn würden, ja dieser Seits noch eine bedeutende Vereinfachung voraussetzten.

Legen wir Werke, wie wir sie noch besitzen, aus der gegenwärtigen und letztvergangenen Zeitperiode, aus der ersten Hälfte und Mitte des sechszehnten und aus dem fünfzehnten Jahrhunderte neben einander, welch' bedeutender Unterschied und wie immer größer scheint derselbe zu werden, je weiter sich das Alter der Compositionen von einander entfernt, je weiter wir dem Schlusse der gegenwärtigen Periode mit Hinblick auf deren Anfang uns mit unserer Betrachtung nähern! — Die Werke Ockenheims und Josquins z. B. — sie strotzen von aufs sublimste berechneten contrapunktischen Künsteleien und es schwindelt uns, wenn wir bedenken, daß nur ein Uebertreffen derselben noch hätte zum Ruhme eines ausgezeichne-

Digitized by Google

ten Tonſetzers führen können; eine Artificioſität, die ſchwerlich eine noch höhere Stufe zu erreichen vermag! — Dagegen hier bei Willaert und ſeinen nächſten Nachfolgern — — die übermäßigen Künſteleien, die Canons und übrigen contrapunktiſchen Räthſel — ſie ſchwinden allmählig und werden an Zahl nach und nach immer geringer und geringer, ja ſo gering, daß ſie mit Eintritt des deutſchen Chorals und ſeines Stiefkindes, des Madrigals, faſt ganz aus der Mode zu kommen drohen; ſelbſt ein großer Theil der Subtilitäten der alten gar weitſchweifigen Menſural-Theorie erſcheint allmählig als unnothwendig beſeitigt; die Ligaturen — mit Ausnahme weniger ſind ſie nicht mehr, und immer leichter und leichter wird ſchon dem Muſiker von heute das Leſen und Produciren dieſer Schrift und ihrer Tonſätze. Doch was dort nirgends zu finden oder zum mindeſten ſehr ſorgfältig geſucht ſeyn will, tritt dagegen uns hier immer freundlicher und in größerer Fülle entgegen; was ahnungsvoll dem Seelenauge der älteren Meiſter hie und da wohl vorſchweben mochte, — aus dem Leben der Völker ſelbſt geboren wird es hier immer mehr und mehr ſchon verwirklicht. Wir vermögen leichter zu leſen und zu produciren ſchon dieſe Werke — ſagte ich — weil ſie den Verſtand, den Geiſt ſchon nicht mehr allein zu beſchäftigen anfangen, ſondern die Seele, das reine Gefühl, das minder der Schärfung und Ausbildung bedürftige und ſtets in ſich ſelbſt vollkommene, auch ſchon Theil nimmt an ihrem Genuß. Iſt alles überkünſtliche contrapunktiſche Gewand auch noch nicht abgeſtreift von den muſikaliſchen Formen, ſo hat ſich doch immer tiefer auch ſchon ein äſthetiſches Princip mit in daſſelbe gehüllt, und durch den Choral und das Madrigal ſcheinen zum mindeſten die Thore geöffnet zu der Vorhalle eines Tempels wahrhaft ſchöner Kunſt, in welchem die Muſik ſich nicht mehr hergeben mag zum bloßen Stoffe wiſſenſchaftlicher Speculation und formreicher Architektur, zum todten, kalten Präparat atomiſtiſcher Unterſuchungen, ſondern in welchem ſie Geiſt und Seele zugleich dienen will zum lebendigen Ausdrucke tief innerſter Regungen. Es fängt an, Wärme, Leben und Bewegung in den bisher erſtarrt daliegenden Körper zu treten. Das Geſtirn leuchtet heller ſchon durch die dunkle Nacht, und die Morgenröthe, welche uns den Tag verkünden ſoll, ſcheint von ſeligen Geiſtern umſpielt und belebt aufzugehen am fernen Horizont. An die Stelle des Schweren dringt ſich eine grazienvolle Leichtigkeit, welche indeß ſchwer wird durch die Seltenheit des Talents; was verwickelt und vielfach in einander verzweigt war, zu ſeinem Studium ein kaltes, todtes Gedächtniß wie weiland die moſaiſche Geſetzordnung erforderte, löst ſich auf in harmonivollere Einfachheit, welche klarer und deutlicher auch von dem menſchlichen Geiſte ſchneller und dann deſto feſterer begriffen und erfaßt wird. Wie Takt-

Digitized by Google

ſtriche dem menſchlichen Auge das Maaß der Zeiten immer deutlicher darzuſtellen anfangen, ſo erſchaut das innere Seelenauge auch immer beſtimmter die Schläge des Rhythmus und das Herz fühlt die ausdrucksvolle Sprache ſeines freien Accents. Minderer Zwang ſchon bei den Stimmenführungen, und haben wir die Grazie der Bewegung nur einmal erſt erſchaut im Leben, wir werden ſicher auch ſie zu erjagen und feſtzuhalten ſtreben zum ganzen und vollen Genuß ihres ſeligen Heils. Die kommende Zeit mag es lehren.

Fünftes Kapitel.

Das klaſſiſch-muſikaliſche Alterthum, oder vom erſten Beginne der italieniſchen Muſikherrſchaft und dem Untergange der großen niederländiſchen Epoche bis zur Erfindung der Oper.

Zeit: 1560 — 1600.

§. 97.

Kampf der Niederländer mit den Italienern.

Paleſtrina und Orlandus de Laſſus ſammt ihren Zeitgenoſſen.

Schauen wir auf die Darſtellungen des vorigen Capitels überſichtlich zurück, ſo ſtellt ſich in muſikaliſch-genealogiſcher Beziehung zunächſt als ihr Hauptgegenſtand dar der höchſte Flor, welchen die Niederländer nach ihrer Auswanderung aus dem Vaterlande erreicht hatten, beſonders in Italien, wenn nach dem mehr oder weniger auch in Deutſchland und den übrigen europäiſchen Ländern, deren Bevölkerung mündig und reif genug war, einer höheren Civiliſation und künſtleriſchen Cultur Raum in ihren Kreiſen zu geben. Indeſſen mußte die ungleich höhere und leichtere Empfänglichkeit der Italiener für künſtleriſche Eindrücke und die, aus einem eben ſolchen lebhafteren Temperamente hervorgehende, leichter erregbare, reichere Fantaſie und Einbildungskraft derſelben ihnen doch auch hier, in Italien, bald und um ſo ſchneller und gewiſſer manche kräftige, ja ebenbürtige Nebenbuhler entgegenſtellen, als — wie wir geſehen haben — die einflußreichſten und geſchickteſten niederländiſchen Tonſetzer gerade in verſchiedenen Theilen des Landes, an deſſen Kopf und Fuß möchte man ſagen, öffentliche Muſikſchulen errichtet hatten, die natürlich und vornehmich nur von italieniſchen, von eingebornen jungen Kunſtzöglingen frequentirt wurden, unter denen unausbleiblich manch'

Digitized by Google

sehr fruchtbares Talent sich hervorthun mußte. Wirklich auch hatten z. B. die Zöglinge der von Willaert bekanntlich gegründeten und von dessen vornehmsten Schülern, Zarlino und Rore, nachgehends fortgesetzten Schule sich mittlerweile in ziemlich allen größeren Städten Oberitaliens seßhaft gemacht und daselbst ihre Kunst und Wissenschaft nach allen Seiten hin und mit allen Kräften zu verbreiten gesucht, wie ein Andreas Gabrieli mit seinem hochgeehrten Neffen Giovanni Gabrieli, Baltasar Donati, Gastoldi (zu Mailand), der Parmenser Claudio Merulo, der Bologneser Andrea Rota, Orazio Vecchio zu Modena, Pietro Ponzio zu Parma, Aleſſandro Striggio, Marco, Gagliano zu Florenz u. m. A. — Nicht anders verhielt es sich mit der von Goudimel zu Rom und nachgehends von Paleſtrina und dessen Freund und Jugendgenossen Giovanni Maria Nanini fortgesetzten Schule, aus welcher, außer diesen genannten beiden großen Meistern, später unter Anderen die berühmten Italiener Animuccia, Felice Anerio, Dragoni, Ruggiero Giovannelli, Bernardino Nanini, Ingegneri und Luca Marenzio hervorgingen, und mit desto größerem Erfolge in den unteren Gegenden von Italien wirksam auftreten konnten, als Neapel, was auch die Geschichte wohl schon für Aufhebens von einem Neapolitanischen Madrigalen-Componisten aus dem sechszehnten Jahrhunderte, Namens Geſualdo Principe di Venoſa, gemacht haben mag, sich damals doch noch durch keinerley Tonsetzer von größerem Rufe auszeichnete, da jener Mann eigentlich nur als Musikdilettant betrachtet werden kann und auch erst ganz spät, gegen Ende des genannten Jahrhunderts in einer erwähnenswerthen Weise bemerklich hervortrat.

Uebrigens behielten auch die Niederländer als diejenigen, welche die Kunst zuerst doch nach Italien überbracht und dort verbreitet hatten, in Folge einer natürlichen Anhänglichkeit an ein Gewohntes und Hergebrachtes, einer gewissermaßen heiligen Ehrfurcht vor dem Gründer einer vielgeschätzten Stiftung, noch überall einen schweren, gewichtigen Stein im Brette, und es entstand somit gleichsam ein Kampf um den musikalischen Lorbeer unter zwei Partheien, einer italieniſchen und einer niederländiſchen, der ausgefochten werden sollte vor dem Altare des Patriotismus und des beflügelten Talents unter Anführung zweier Männer, deren Namen die Geschichte jener Tage unter den glänzenden Emblemen der Krone und des Scepters mit unauslöschlichen Buchstaben eingetragen hat auf die Tafeln ihres Buchs, nämlich Giovanni Pierluigi da Paleſtrina und Orlandus de Laſſus, und welcher Kampf um so heißer und hartnäckiger sich gestalten mußte, als es sich

Digitized by Google

dabei nicht etwa blos handelte um Tendenzen und Systeme oder blos um das Supremat auf der italischen Halbinsel, wo, höheren Mächten weichend, gleichwohl die Niederländer mit der Zeit ihre Fahne wie einer andern Generation so auch einer andern Nation hätten überlassen müssen, sondern in ziemlich vollem Sinne des Worts um die musikalische Herrschaft in dem gesammten cultivirten Europa, da selbst Deutschland, dieses an Fleiß, Talent und sonstigen Mitteln Italien immer noch am nächsten stehende Land, nicht einmal, wie viel weniger ein Frankreich, England, Spanien oder irgend ein anderes Land, es wagen durfte, an einem Streite Theil zu nehmen, in welchem eine Niederlage zu erleiden ihren Kräften eben so gewiß erscheinen mußte, als diese thatsächlich unter dem historischen Treiben nicht viel weniger als ganz und gar noch verschwanden.

Es ward in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts in Deutschland bereits viel componirt und gedruckt, und gleich früher treffen wir auch in dieser Zeit manchen trefflichen, ausgezeichneten Meister hier, wie einen Jacob Gallus und Hans Leo von Haßler, welche beide am Kaiserlichen Hofe angestellt waren, einen Hieronymus Prätorius zu Hamburg, einen Jacob Mayland, Gregor Aichinger, Zang, Schöndörfer u. A., allein die gesammten musikalischen Kräfte des damaligen musikalischen europäischen Occidents zusammengefaßt, verschwanden sie unter der Masse von thätigen Talenten, welche Italien zu gleicher Zeit schon, mit den Niederlanden noch, in die Reihen zu stellen vermochte.

England hatte zwar einen Tallis mit seinem Schüler Bird, beide in ihrem Bereich sehr hoch zu schätzende Meister, allein so viele andere Namen sich um sie herum auch noch sammelten, es waren Namen ohne das Gewicht einer kräftigen Produktivität und eines glänzenden Talents.

Eben so und vielleicht noch schlimmer erging es Frankreich, das zudem eher einen Rückschritt als Fortschritt in der Kunst gemacht hatte, und befand es sich auch im Besitz vielleicht einiger ausgezeichneter fruchtbarer Talente, so war es einerseits zu eitel und egoistisch, sie dem Auslande auch nur zur Nutznießung zu überlassen, verschloß mit undurchdringlichen Pforten ihnen seine Gränzen, und hatte es außerdem auch um des damaligen politischen Zustandes der Dinge willen ungleich weniger Verkehr mit den angränzenden oder benachbarten Ländern, denn Italien, als daß seine geistige Kraft, in welcher Beziehung auch, auf eine ausgedehntere und kräftigere Wirksamkeit hätte rechnen können.

Demnach waren es blos die Italiener und Niederländer, welche

Digitized by Google

jenen Kampf, wie angestiftet und angefangen, so auch auszufechten hatten, und um der außerordentlichen Folgen willen, welche derselbe für die ganze sowohl gegenwärtige als noch mehr folgende Musikgeschichte haben sollte und haben mußte, wird es nothwendig seyn, daß wir zuvor uns mit den beiden genannten Anführern der Partheien noch etwas näher bekannt machen.

§. 98.

Fortsetzung.

Giovanni Pierluigi da Palestrina, gewöhnlich auch nur schlechtweg Palestrina oder Pränestinus genannt, ward in der Gegend von Rom in der kleinen Stadt Palestrina, dem ehemaligen Präneste *), nach Baini's Angabe im Jahre 1524 geboren. Seine Eltern waren, den glaubwürdigsten Nachrichten zu Folge, wenig bemittelt. Die Musik war damals eine nicht blos sehr geschätzte, sondern auch für sehr einträglich gehaltene Kunst. Die verhältnißmäßig sehr geringe Anzahl der Producenten, gegenüber von der der Consumenten, bewirkte, daß Alle, welche sich berufsmäßig mit Musik beschäftigten, und nur einigermaßen sich darin hervorthaten, auch den glänzendsten materiellen Gewinn daraus zu ziehen vermochten. Und da unser Pierluigi in frühester Jugend schon viele Anlagen, Lust und Liebe zur Musik zeigte, so standen auch die Eltern keinen Augenblick an, ihn dafür, so weit nur irgend die Mittel dazu ausreichten, erziehen zu lassen. Das nahe Rom, wo eine öffentliche Musikschule sogar war, und wo mancherlei fremde Musiker, in und außerhalb der Päbstlichen Capelle in höchstem Ansehen standen, mußte natürlich dazu die erste und auch die beste Gelegenheit bieten. Im Jahre 1540 war es, also wie er schon ein Alter von 16 Jahren erreicht hatte, als ihn seine Eltern dahin schickten. Burney und manche seiner leichtgläubigen, nicht selbst forschenden Nachschreiber haben zwar schon bedenkliche Zweifel dagegen erheben wollen, daß Goudimel hier in Rom Pierluigi's Lehrer gewesen sei, und wer nichts Gewisseres wußte, konnte nicht anders als zum mindesten dazu schweigen; doch hat Baini nun endlich und unter urkundlichen Belegen zwar dargethan, daß wirklich unser Held in jenes, zuletzt in Lyon ansässigen und als Hugenotte im Jahre 1572 enthaupteten Meisters Schule seine ersten Kräfte sammelte und zu jenem ewig denkwürdigen Kampfe, den er nachgehends siegend ausfechten sollte, seine erste Vorbereitung und Ausbildung erhielt. Ich lege ein doppeltes Gewicht auf diesen Umstand, weil er we-

*) Daher die obigen zwei Beinamen; der eigentliche Name war Pierluigi, der sich im Deutschen nur durch Peter Aloys wiedergeben läßt.

Digitized by Google

sentlich zum klareren Verständniß der folgenden Sachlage beiträgt. Fast eilf volle Jahre scheint Palestrina in Goudimels Schule zugebracht zu haben, denn erst 1551 ward er an der von Pabst Julius II gestifteten und nach ihm benannten Capelle, bei der Vaticanischen Basilica von St. Peter, und zunächst zwar nur als magister puerorum (Lehrer der Chor- oder Singknaben), dann später aber als magister capellae (Instructor der ganzen Capelle) angestellt. Im Jahre 1554 gab er sein erstes Werk heraus, einen Band Messen; dasselbe hatte das Glück, dem Pabst Julius III zu gefallen, und dieser nahm ihn sofort im nächsten Jahre unter die Päpstlichen Sänger auf, wornach er seine bisherige Capellmeisterstelle an St. Peter im Vatican aufgeben mußte. Leider aber starb jener sein Gönner bereits wenige Monate nachher, und dessen Nachfolger, Pabst Marcellus II, dessen Gewogenheit er sich früher ebenfalls schon in einem sehr hohen Grade zu erwirken gewußt hatte, sollte gar nur 21 Tage lang im Besitz des heiligen Stuhles gewesen seyn, als der unerbittliche Tod ihn von hier hinwegrief, und nun Paul IV zur Regierung gelangte, der lauter Geistliche und demnach auch dem heiligen Cölibat treuergebene Sänger in seiner Capelle haben wollte, daher unter Anderen auch dem in seinen früheren Anstellungen sich verehelichten Palestrina mit einer spärlichen Pension den Abschied gab und so für diesen eine kaum betretene Laufbahn auch auf das schnellste endigte, welche erlangt zu haben jeder italienische Tonsetzer damals für das größte Glück zu erachten hatte. Für den Augenblick wenigstens wäre Palestrina nebst seiner Familie nach diesem Vorfalle der Dürftigkeit Preis gegeben gewesen, hätte sein Ruf nicht bereits eine bedeutende Höhe und Verbreitung erlangt gehabt und bewirkt, daß ihm die eben in Erledigung gekommene Capellmeisterstelle an St. Giovanni im Lateran angetragen wurde, die er ungeachtet ihrer geringen Dotation doch bereitwilligst annahm, 1561 indeß mit der etwas einträglicheren gleichen Stelle an St. Maria Maggiore vertauschte. Obschon von den Werken Palestrina's hinsichtlich ihrer historischen Bedeutung erst nachgehends specieller die Rede seyn kann, muß ich doch gleich hier noch erwähnen, daß Palestrina während dieser ganzen Zeit zwar mehrere, sowohl größere als kleinere Compositionen vollendet, doch keine davon in den Druck gegeben hatte, und die erste, welche durch diesen sich eine weitere Verbreitung verschaffte, auch sofort wieder das Glück hatte, die Aufmerksamkeit des heiligen Vaters auf sich zu ziehen. Es waren dies die Improperia, welche er ursprünglich für seine Kirche geschrieben hatte und am Charfreitage 1560 auch zum erstenmale darin aufführte. Sie erregten eine solche Sensation, daß Pabst Pius IV sich sogleich eine Abschrift davon geben ließ, und ihre Aufführung an jedem Charfreitage in der Päbstlichen Capelle befahl, was

Digitized by Google

auch bis zum heutigen Tage auf's strengste gehalten wurde. *) In Folge dieses überreichte demselben Pabste Palestrina im Jahre 1562 auch eine sechsstimmige Messe über das Guidonische ut re mi fa sol la, von welcher besonders das Crucifixus dem Pabste und den Cardinälen sehr wohl gefiel. 1568 ward er aus besonderer Gnade zum Compositor der Päbstlichen Capelle ernannt, **) was sein Einkommen bedeutend verbesserte. Als Animuccia, zeither Capellmeister an St. Peter im Vatican, im J. 1571 starb, nahm er dieselbe Stelle wieder ein, welche er früher (1555), um in die Päbstliche Capelle zu kommen, mit so schweren Folgen verlassen hatte. Um eben diese Zeit half er seinem Freund Giovanni Maria Nanini auch jene berühmte Schule zu Rom gründen, aus der nachmals so viele ausgezeichnete und berühmte Tonsetzer hervorgehen sollten, und die später von Bernardino Nanini, Neffen und Schüler jenes, fortgesetzt wurde. Im Jahre 1594 endlich starb er, ***) eine Menge Werke hinterlassend, welche zu großem Theile nach seinem Tode erst gedruckt worden sind, dann aber verschiedene Auflagen erlebten, und jetzt besonders im Archiv der Päbstlichen Capelle zu Rom sehr sorgfältig aufbewahrt werden.

§. 99.

Fortsetzung.

Orlandus de Lassus wurde zu Mons im Hennegau im Jahr 1520 geboren und war Anfangs Chorknabe an der St. Nicolaikirche daselbst. Als sein Vater der Falschmünzerei überwiesen und verurtheilt wurde, mit einer Reihe falscher Münzen um den Hals dreimal um das Hochgericht zu gehen, veränderte er seinen ursprünglichen Namen Roland de Lattre in Orland de Lassus, und verließ sein Vaterland, um mit Ferdinand Gonzaga, einem Anhänger der Königlichen Parthei in Sicilien, nach Italien zu gehen. Ich bemerke ausdrücklich, daß sich diese Nachrichten auf authentische Quellen und die glaubwürdigsten Documente gründen, und somit alle jene oft nacherzählten Fabeln von Entführungen u. dgl., durch welche Lassus nach Italien gekommen seyn soll, eben nur Fabeln, und nicht bös gemeinte Dichtungen sind. In seinem achtzehnten Jahre kam er mit Con-

---

*) Wer diese Improperia näher kennen lernen will, findet sie in der 1772 von Burney zu London, wie nachmals in der von Kühnel zu Leipzig veranstalteten Ausgabe der Charwochen-Musik der Päbstlichen Capelle zu Rom.

**) Nicht zum Capellmeister, wie es an andern Orten wohl heißt, denn diese Stelle mußte und muß jetzt noch jeder Zeit von einem wirklichen Geistlichen, von einem ordinirten Prälaten, bekleidet werden.

***) Auffallend! — mit seinem nachfolgenden Gegner und Kämpfer fast gleichzeitig.

Digitized by Google

stantin Castrioto nach Neapel; blieb ohngefähr zwei Jahre daselbst; wurde dann in Rom besonders von dem Erzbischofe von Florenz sehr wohlwollend aufgenommen; erhielt 1541 die Capellmeisterstelle am Lateran, die er aber nur sechs Monate lang verwaltete, weil er, um seine todtkranken Eltern noch einmal zu sehen, hiernach schnellstens in seine Heimath zurückwanderte. Doch weilte er auch daselbst nicht lange, da seine Eltern noch vor seiner Ankunft gestorben waren, und ging mit dem Kunstfreunde Cesare Brabrantio erst nach England, dann nach Frankreich. Einige Zeit später ließ er sich in Antwerpen nieder. Sein außerordentliches Talent und sein offener Charakter führten ihm daselbst viele warme Freunde zu; doch blieb er auch nur zwei Jahre und folgte 1557 dann einem Rufe an den Baierischen Hof, der mit dem besonderen Auftrage von Herzog Albert V (dem Großmüthigen) an ihn ergangen war, noch mehr niederländische Tonkünstler dahin mitzubringen. In München schwang er sich schnell zu einem bedeutenden Ansehen empor, und von da an datirt sich auch eigentlich seine historisch merkwürdige künstlerische Wirksamkeit. Die Stelle eines ersten Capellmeisters in München erhielt er 1562, und wie Palestrina von den Italienern, so ward er von den Niederländern und deren Anhängern der „Fürst der Tonkunst" genannt. Seine Werke kamen fast alle nach Italien. Der Kaiser Maximilian erhob ihn für sich und seine Nachkommen in den Reichsadelstand; der Papst Gregor XIII verlieh ihm den Ritterorden vom goldnen Sporn; und der König von Frankreich das Maltheserkreuz. Man weiß ja, welche Wirkung seine weltbekannten sieben Bußpsalmen auf den von der Reue über die schreckliche Bartholomäusnacht furchtbar gequälten und geängstigten König gehabt haben sollen (!?). Auch berief ihn Karl IX nach Paris, und er wollte im Jahre 1574 mit Erlaubniß seines bisherigen Herrn dahin gehen, erfuhr unterwegs aber schon den schnell erfolgten Tod jenes und kehrte daher schnellstens nach München zurück, wo er zu Anfange des Jahres 1595 starb, nicht weniger als 1572 heilige und 765 profane, also zusammen 2337 Werke hinterlassend, von welchen nachgehends noch viele durch seine Söhne in den Druck gegeben wurden.

§. 100.

Sieg der Italiener, Untergang der niederländischen Epoche und Vollendung der am Schlusse der vorhergehenden Zeitperiode schon begonnenen Reform der Musik.

Das in Kürze die äußere Lebensgeschichte jener beiden Helden einer in so vieler Beziehung ewig denkwürdig aus der Musikgeschichte hervorragenden Zeitepoche von kaum nahe an ein halbes Jahrhundert: gehen wir nun auch zur Betrachtung ihrer besondern und historisch gestaltsamen

Digitized by Google

künſtleriſchen Wirkſamkeit über, zu welchem Zwecke es faſt nothwendig erſcheint, daß wir uns den Zuſtand der Muſik und den bedeutenden Umſchwung, welche dieſelbe Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts bereits genommen, dergeſtalt noch einmal in's Gedächtniß wieder zurückrufen und vergegenwärtigen, wie ich denſelben am Schluſſe, in den letzteren Paragraphen des vorigen Capitels aufzufaſſen und darzuſtellen mich genöthigt ſah.

Wir wiſſen, welchen Grundſätzen Goudimel ſowohl als Componiſt wie als Lehrer ſeiner Kunſt folgte. Jene einfache Art des Contrapunkts, welche mit ihren gefühldurchdrungenen Melodien und Harmonien einen Vermittler gleichſam bildete zwiſchen Kunſt und Menſchheit, welche Herz umfaſſend der Muſik einen Aufſchwung verhieß, in dem allein ſie, zu ihrem letzten eigentlichen Endzweck zu gelangen, die Kraft erhalten mußte, — dieſe einfache Art zu componiren, wodurch ein Willaert, wie ſein Nachfolger Rore, ein Feſta, Morales u. A. ſo glänzende Siege errungen, die in dem deutſchen Chorale zuerſt ihren Urſprung genommen, und dann in dem italieniſchen Madrigal, in den Villotten und Maskeraden eine noch ungleich größere Ausdehnung gewonnen hatte, kannte und verſtand er nicht. Begreiflich blieb dieſelbe daher auch ſeinem Schüler Paleſtrina Anfangs ein Geheimniß, worin zugleich die Urſache geſucht werden muß, warum wir mit Recht des Letzteren eigentliche hiſtoriſche Bedeutſamkeit erſt von 1561 oder 1562 her zu datiren haben. Paleſtrina's erſten Werke waren eben ſo künſtlich, eben ſo ſehr ein bloßes Produkt des fleißigſten Studiums und voll der ſichtbarſten contrapunktiſchen Anſtrengung als die ſeines Lehrers und der meiſten ſeiner ſonſtigen Vorgänger; in der wunderbarſten Häufung treffen wir da noch die Accorde und mit einer wahrhaft muſikaliſch-rhetoriſchen Weisheit Alles geordnet und gefügt; doch konnte ſeinem weitumfaſſenden, hellen und ſcharfen Geiſte nicht entgehen, wie ungleich tiefere und reichere Wirkungen auf die Maſſe, auf das Volk hervorgebracht wurden durch jene einfachere Werke, durch jene, auch in den Kirchenſtyl ſich bereits mehr und mehr eingeſchlichene Schreibart eines Morales, Feſta u. dgl. Meiſter. Sein hoher philoſophiſcher Blick mußte ihm weiter aufſchließen das eigentliche Weſen der Muſik, in ihrer ganzen Geſtalt als Kunſt der Töne ſie vorführen ſeinem innerſten Auge der Seele. Er erkannte in ihr die Sprache des Herzens und überzeugte ſich von der Wahrheit, daß wie Alles in der Natur, ſo auch nur der Ton und ſeine formale Geſtalt wieder auf das zurückwirken muß und kann, von wo es ausgeht. Das Herz iſt der Quell der Sprache der Töne, und der Geiſt nur giebt ihr die rechte verſtändliche Form und Folge: auf das Herz alſo auch, auf den Ausdruck des Gefühls nur mußte wiederum das hauptſächlichſte Streben des Tonſetzers gerichtet ſeyn.

Digitized by Google

Capellmeister an der Basilica geworden, forderte der Beruf sogar von ihm, sich mit den genannten Werken näher vertraut zu machen: ein Staunen ergreift ihn; selbst Tonsetzer fühlt er doch doppelt und somit weit kräftiger und höher sich angeregt. Nicht der musikalische Verstand allein war es, der hier seine Befriedigung finden sollte, und dessen die andächtige Menge, für welche die Musik doch eigentlich geschrieben und aufgeführt wurde, gänzlich entbehrte, sondern ergriffen und gerührt im Innersten selbst stimmte er völlig mit ein in das Verlangen der Menge nach solcher Musik, und den Entschluß einmal gefaßt, diese Schreibart in seiner ferneren Tonsetzkunst wo möglich nachzuahmen und sich zum Muster zu nehmen, wußte er, der mittelreiche Meister, denselben auch baldigst auszuführen. Mehrere Hymnen entstanden, eine Menge vier- bis siebenstimmiger Messen und Motetten, vier- und fünfstimmiger Madrigale ꝛc. Mit dem größten Gewinne machte er darin zunächst von der damals sogenannten Extravaganz eines Josquin Gebrauch, daß er auf einmal, scheinbar ohne Grund, die Stimmen in der Consonanz aufhält und über derselben verschiedene Worte und Sylben singen läßt. Doch nahm er schon, im geheimnißvollen Hinzielen auf seinen letzten Endzweck und in dunkler Ahnung desselben, immer nur Worte und Sylben von schwerem Accente, von besonderer Bedeutung dazu, vereinigte dann auch alle Stimmen und erhielt so, begleitet zugleich von harmonisch ausdrucksvollen Gängen über einem majestätischen Basse, jederzeit eine wahrhaft wunderbare Wirkung.

Nicht genug indessen, — eine so große künstlerische Seele, ein so gefühlvolles Herz, eine so feurige Fantasie, gepaart zugleich mit einem musikalischen Genius von so unermüdlicher Natur, wie unser Palestrina im ganzen Sinne des Worts besaß, konnte mit dieser, freilich schon vielfach originellen, doch immer noch Nachahmung nicht etwa auf halbem Wege stehen bleiben und so vielleicht den Sclaven eines Herrn abgeben, den er zumal in seiner ganzen künstlerischen Natur weit überflügelte. Zwar benutzte er immer fort noch das Gute und Schöne, das er in den Werken seiner Vorgänger vorfand, und das er mit kühnem Blicke aus denselben herauszulesen wußte, aber wo sich vielleicht noch eine Fessel jener contrapunktischen Wissenschaft und der weitschweifigen Mensuraltheorie vorfand, welche drückend auf dem ersten Endzwecke des Ausdrucks hätte lasten können, da sprengte er sie auch ganz mit seiner muthigen Kraft, und schwang so sich empor zu einem Oberherrn und neuen Schöpfer der Kunst, zu welchem alle Zeitgenossen mit ehrerbietiger Bewunderung und Kunstfreunde mit frommer Nachahmung aufschauten. Daher auch die vielen verschiedenen Style, welche Baini glaubte aus seinen Werken herauslesen und erklären zu können: sie entstanden, indem nicht der Wille des künstlichen Contra-

Digitized by Google

punkts, ſondern der Inhalt der Terteswort, ihr Sinn und Charakter ihm Maaßſtab für Anlage und Ausführung der Compoſition gaben. Dieſen Sinn, dieſen Charakter wieder zu geben und wo möglich noch zu verherrlichen in den Tönen und dabei doch in der Form auch den künſtleriſchen Geiſt zu befriedigen, war ſeine Aufgabe, denn ſo allein, zu ſolchem Endzwecke hatte er nun ſeine Kunſt erkannt, und nicht etwa den letzteren blos und allein zu beſchäftigen mit den wunderbarſten contrapunktiſchen Combinationen, die als Mittel zum letzten Endzweck zu erkennen und zu erklären ihm allein noch vorbehalten ſeyn ſollte.

§. 101.

Fortſetzung.

Nicht ſo verhielt es ſich mit Orlandus de Laſſus: Niederländer von Geburt war er auch Niederländer in ſeiner Kunſt, d. h. kalter, wenn in der Wiſſenſchaft auch bis aufs Höchſte geſtiegener Contrapunktiſt. Er ſchrieb eine Menge Meſſen, Pſalme, Motetten u. dgl., ja ſogar viele frivole Lieder, die nach ihm auch den Namen Orlandiaden erhielten; allein ſo ſehr er ſich darin auch der einmal überaus beliebt gewordenen Einfachheit beſtrebte, nirgends war doch ein eigentlich ſchöner Gedanke, nirgends eigentliches Leben, nirgends tieferer Geiſt. Mit ſeinen achtſtimmigen Meſſen und Motetten, welche noch die einfachſte und in der Stimmenführung natürlichſte Haltung hatten, wußte er zwar das übertriebene Lob „Lassus, lassum qui recreat orbem“ an ſich zu reißen, allein ſo bewundert er wirklich auch einige Zeit und von ſeinen Freunden ſeyn mochte, und ſo unableugbar vieles und großes Verdienſt er ſich in mancher andern Beziehung, namentlich durch Vereinfachung der Taktarten und Taktzeichen, welche er zuerſt auf die beiden Hauptgattungen des geraden und ungeraden Taktes zurückführte, um die Muſik erwarb, klebte er als Tonſetzer für ſich doch viel zu ſehr noch an den einſt angeſtaunten Künſten und Künſteleien ſeiner Väter, als daß er ſich ganz davon und ſolchergeſtalt hätte losmachen können, um in eine Compoſitionsweiſe einzutreten, die den offenbarſten Gegenſatz von jenen bildete. Orlandus de Laſſus hatte, wer aus der früheren großen niederländiſchen Schule übrig geblieben war, wohl für ſich, und darunter ſelbſt manchen tüchtigen deutſchen Organiſten, der in ſeiner contrapunktiſchen Weisheit nicht wenig ſtolz herabzuſchauen pflegte auf den gemüthvollen Muſiker, der das Angenehme und Ausdrucksvolle der Melodie und Harmonie vorzog allen anderen blos architektoniſchen Künſteleien: aber in das Leben des Volks ſelbſt, in das eigentliche Reich edler ſchöner Kunſt als ſolcher vermochte er niemals tiefer einzugreifen,

Digitized by Google

und wie dieſes Leben durch den deutſchen Choral und deſſen Stiefkind das Madrigal gewiſſermaßen zu ſeinem eignen Bewußtſeyn gelangt war in dem damit ebenfalls reformirten Weſen der ſchönen Tonkunſt, ſo mußte es ſich natürlich auch um deſto reiner und verklärter wieder finden auf dem von Paleſtrina eingeſchlagenen Wege, auf welchem jene Reformation ihre höchſte Vollendung erhalten ſollte. Die Söhne der alten Schule, in ſclaviſcher Anbetung und Heilighaltung der übermachten Lehren und Grundſätze befangen, aber auch wohl nicht geiſtig kräftig und talentvoll genug, ſich von einem Vorurtheile frei zu machen, das alles ſolches ſchon für die freie Kunſt nur die verderblichſten Folgen mit ſich führen konnte, oder geblendet durch die glänzenden Vortheile, welche manche ihrer Anführer, wie namentlich Laſſus, von hohen und höchſten Stellen durch ihr eifriges Beharren zu erwerben wußten,— dieſe Männer, doch begreiflich die ungleich wenigeren an Zahl, formirten allerdings gleichſam einen Kreis um ihren letztgenannten Helden und ſchworen thatſächlich in blinder Bewunderung ihm Treue und unverbrüchlichen Gehorſam, doch die Welt, die laute Stimme des Volks, als reinſter Ausdruck einer innern Offenbarung, hatte ſich erhoben für den Mann, der auch aus der Form alles Unnöthige verbannte, das durch den Geiſt, durch die Seele, welche ſie beleben ſollte, nicht nothwendig bedingt, ja anderer Seits vielleicht gar noch ihrem wirkſamen Erſcheinen hinderlich geweſen wäre.

§. 102.

Fortſetzung.

Und als die Stimme des Volkes ſo ſprach, als die wunderbarſten Wirkungen auf jedweden Hörer von einer Muſik ſich augenſcheinlich ergaben, wie Paleſtrina ſie zu ſchaffen und ins Leben zu rufen wußte, konnte es auch nicht fehlen, daß bald das übrige Heer von mehr oder minder talentvollen Componiſten, die mit ihm lebten, einen Styl, eine Art der Tonſetzkunſt nachzuahmen ſtrebte, welche eben ſo ſehr und allein nur noch geeignet ſchien, ihnen einen berühmten Namen, Glück und Anſehen zu ſichern, als ſie wirklich auch die einzig in ſich ſelbſt noch befriedigende ſeyn konnte. Am reichſten aber war — wie wir geſehen haben — Italien damals an ſolchen muſikaliſchen Talenten, und in der That: wie Orlandus de Laſſus in ſeiner Größe als contrapunktiſcher Tonmeiſter nach Innen beleuchtete und überſtrahlte die ganze große Periode der Niederländer, welche nun ſeit zwei vollen Jahrhunderten ſchon in der muſikaliſchen Welt geherrſcht und durch wohl

Digitized by Google

mehr denn dreihundert der begabteſten Meiſter, welche ſie ausgeſchickt hatte nach allen Richtungen hin, dieſelbe regiert hatte, ſo beſchloß er und ſein Syſtem auch nach Außen dieſelbe und ließ beſiegt von dem unſterblichen Italiener faſt Nichts zurück als ein ehrenvolles Andenken, das die Nachwelt ihm dann auf die treueſte Weiſe zu bewahren gewußt hat.

Die Muſik, durch die Niederländer einſt nach Italien gebracht und durch ſie dorthin in urerſter Natur verpflanzt, war jetzt eine einheimiſche Kunſt dort geworden; als ſolche aber mußte ſie auch alle Eigenthümlichkeiten in ſich aufnehmen, durch welche die italieniſche Natur und Nationalität ſich auszeichnet, und dieſe beſtanden für ſie vornehmlich in höherer, lebhafterer Fantaſie, kühnerer Lebendigkeit und möglichſt freier, aber immer ein Inneres abſpiegelnder, herz- und ſeelenvoller Bewegung: Eigenthümlichkeiten, welche die Kunſt als ſolche nun aber augenblicklich auch als ihr zugehörend anſprach, und mit denen ſie ihres Siegs gewiß ſeyn mußte, wo nur im menſchlichen Leben eine Seele für Kunſteindrücke athmete. Bis dahin waren es Niederländer geweſen, welche Muſik lehrend und treibend in allen größeren Städten und an den Höfen Europa's ſich nicht minder bedeutende Glücksgüter ſammelten, aber noch war das ſechszehnte Jahrhundert nicht zu Ende, als auch Italien ſchon ſeine Söhne ausſchickte in alle kunſtliebende Länder und ein muſikaliſches Supermat in ganz Europa ſich errang, das es faſt bis auf den heutigen Tag auch behauptet hat, ſelbſt in den Niederlanden, wo natürlich bei der ſich immer mehr vermindernden Nachfrage nach niederländiſchen Muſikern und Tonſetzern auch der früher ſo lebendige Antrieb, ſich dieſer Kunſt zu widmen, nach und nach bedeutend nachlaſſen mußte, die ihnen nicht mehr, wie ehedem, Ruhm und Reichthümer im Auslande zu verſprechen vermochte. Doch kamen dazu auch noch mancherley Religionsunruhen und ſonſtige kriegeriſche Bedrängniſſe, die das vordem lange Zeit in glücklichſter Behaglichkeit blühende niederländiſche Volk um dieſe Zeit betrafen, und einen Verfall ſeiner Kunſtſchulen herbeiführten, aus dem es ſich um ſo weniger ſo bald wieder zu erholen vermochte, als der Sinn und Geſchmack in der gleich nachfolgenden Epoche ſich vornehmlich der neu entſtandenen Theater- und dergleichen Muſik zuwendete, welche Muſikarten in den Niederlanden aber, aus Mangel an Theatern wie an guten Vorbildern, ja ſelbſt aus Mangel eines dafür beſonders empfänglichen Publikums, lange Zeit nicht zu irgend einem bemerkenswerthen Aufblühen kommen konnten.

Digitized by Google

§. 103.

Aufnahme der neu erstandenen italienischen Musik in die Kirche und Verbesserung der Kirchenmusik überhaupt.

Seine völlige, vollkommene Vollendung übrigens mußte und konnte dieser schöne, glorreiche Sieg der Italiener über die Niederländer wohl erst erhalten, als die von ihnen und besonders von Palestrina geschaffene neue Compositionsweise dadurch gewissermaßen eine feierliche Sanktion vor aller Welt erhielt, daß sie in die Kirche aufgenommen und hier von Seiten des heiligen Stuhls in Rom sogar als die einzige Norm für alle fernere Kirchenmusik bestimmt ward, was in der letzteren dann überhaupt eine bedeutende Reform und Umwälzung hervorbringen mußte.

Erinnern wir, welchen wesentlichen Antheil in Deutschland der von Luther hervorgerufene deutsche Choral und Choralgesang bei dem öffentlichen Gottesdienste an dem Werke der Reformation nahm; welche Wichtigkeit ihm in dieser Beziehung nicht blos die Anhänger, sondern auch die eifrigsten Gegner der letzteren, wenn in noch so bittrer Ueberzeugung auch, beilegten; — was er für die Musik als solche insbesondere war und seyn konnte, ein dem Volkssinne angemessener melodischer Gesang, so hatten sich die Italiener zwar in dem Madrigale und in den mehrerwähnten Canzonen schon Etwas Aehnliches geschaffen, aber die katholische Kirche, welche durch die Erfahrung so sehr sich von jenem Chorale eben so wohl als von Luthers freiem Wort bedroht fühlen mußte, hatte keine gleiche Macht ihm noch entgegen zu setzen. Ihre Musik, ihre Messen und Motetten, ihre Psalme ꝛc., waren lediglich künstlicher Contrapunkt, welcher im besten Falle das hier am meisten im Auge zu habende Herz des Volks kaum auf der Oberfläche zu berühren, viel weniger völlig zu durchdringen vermochte, und dem Verstande, Geiste und Geschmacke desselben noch ferner lag. Dazu war der Text dieser Motetten ꝛc., weil er sich um des metrischen Maaßes willen vielleicht besser zu dieser oder jener contrapunktisch-künstlichen Floskel schickte, als die in steiffster Prosa lautende Bibelstelle, häufig sogar sehr frivolen, weltlich-lüsternen Inhalts, und zu den Messen waren nicht seltener die Melodien von weltlichen, sehr profanen Liedern entlehnt worden. Freilich durften die Tonsetzer nach damaliger Art ihrer Kunst auch kecklich so dergleichen wagen: „durch den Contrapunkt" — wie sie sich zudem bei etwaigen Vorwürfen dieserhalb von Oben selbst zu entschuldigen pflegten — — „durch den Contrapunkt der übrigen Stimmen hört man den Cantus firmus, also die Melodie, ja nicht und des Textes Worte können noch weniger verstanden werden". Ein merkwürdiges Selbstgeständniß von dem Zustande der Dinge! — Doch mußte den heiligen Vätern, den ersten Beschützern der Kirche und ihres Glaubens

Digitized by Google

die Sache bald anders einleuchten. Luther hatte — wenn auch die Messe nicht abgeschafft, so doch bedeutend umgeändert und ihr einen allgemeinen verständlichen Text in der deutschen Uebersetzung gegeben; mehr als die Messe aber noch gefiel und wirkte der Choralgesang; die Reformation griff in Deutschland immer weiter um sich, und trieb, die Kirchenmusik anbelangend, gewissermaßen den künstlichen Contrapunkt gleich einem ohnmächtigen Todfeind vernichtend und verderbend vor sich her; unter begeisterndem Choralgesange ertrugen die neuen Protestanten die schrecklichsten Qualen und Martern und fanden Trost und Muth allein in der einfach-frommen Weise ihres Gebets; — schrecklich zwar und selbst nach den blutigsten Erfahrungen, aber kommen mußte sie endlich doch die Ueberzeugung von der Nothwendigkeit einer Reform der Musik auch in der katholischen Kirche, die in der bisherigen Gestalt an derselben nicht blos keine Stütze und keinen Schirm gegen Untergang und Verderben, sondern eher noch eine Führerin zum Abgrunde und geschäftige Helferin zum Sturze gefunden haben mußte.

Es war auf dem Concilium zu Trident, das nach fast zehnjähriger Vertagung eben jetzt sich wieder auf den Ruf des Pabstes sich versammelt hatte (1562), wo die Sache, die einiger Seits nöthig erachtete und wahrlich auch sehr nöthige Reinigung der Kirchenmusik, unter den heiligen Vätern zur Sprache und ernstlicher Berathung kam. Auch sie hatten endlich einen eben so gerechten denn großen Anstoß genommen an der Vermischung des Unheiligsten und Frevelhaften mit der heiligen, der geistlichen Musik. Hauptsächlich aber fiel der Tadel auf die Art der Composition selbst, da nämlich — wie die einerseits allerdings vollkommen begründete Klage lautete — unter den contrapunktischen Verschlingungen und Wendungen in den am meisten üblichen Canons der Text völlig unverständlich wurde und somit auch die besten und heiligsten Worte hier ganz verloren gingen, und das hätte, so gerecht (wie gesagt) einer Seits auch die Beschwerde war — fast die Ursache einer gänzlichen Verbannung alles Figuralgesanges und aller auf eine höhere kunstmäßige Weise ausgeführten Musik aus der Kirche werden können, wenn nicht zum Glück noch einige Ablegaten und auch musikverständige Väter unter den Versammelten gewesen wären, die hiernach in kräftiger Schutzrede der schönen Tonkunst sich annahmen und deren Unschuld an dem Unglück und Verderben auf die überzeugendste Weise darthun zu müssen glaubten, oder wenn nicht der gute und kunstliebende Kaiser Ferdinand I noch zeitig genug Kenntniß von dem schrecklichen Vorhaben erhalten und nun schnellstens durch seinen Gesandten der Versammlung eine eben so kräftige Gegenvorstellung hätte übermachen lassen, denn besonders diese war es, welche die Stimmung der Väter also-

Digitized by Google

bald um Vieles milderte und sie eine gelindere, bessere Ansicht von der Kunst an und für sich fassen ließ. Das Wort der gänzlichen Verdammung ward daher nicht ausgesprochen, aber auf dem Vorsatze einer durchgreifenden Verbesserung, zu welcher auch Kaiser Ferdinand seinen wohlgemeintesten Rath ertheilt hatte, ward beharrt und das Concilium behielt sich vor, an seinem hoffentlich bald erfolgenden Schlusse selbst die nöthigen Verfügungen dieserhalb zu treffen.

§. 104.

Fortsetzung.

Aus der Geschichte unserer Kirche wissen wir, daß die letztausgesprochene Hoffnung gleichwohl nicht so bald in Erfüllung gehen sollte, und die Versammlung fast bis zum Schluß des folgenden Jahrs 1563 zusammen bleiben mußte, ja auch da noch mit so vielen andern wichtigen Gegenständen der Kirche zu thun hatte, daß ihre Beendigung eher als der gewaltsame Akt eines höheren Willens denn als nothwendige Folge einer völligen Erledigung der vorhandenen Geschäfte angesehen werden konnte, und so kam es, daß unter den rückständigen Aufgaben erst 1565 wieder des Planes einer durchgreifenden Kirchenmusik-Reform gedacht wurde, und der Pabst eine Commission von acht Cardinälen ernannte, welche sich betreff der besten Mittel zur Ausführung berathen sollten. Die Commission, zu wenig aus Sachverständigen zusammengesetzt, zog zu ihren Berathungen noch eben so viele Mitglieder der Päbstlichen Capelle bei. Wohin man sich zunächst vereinigte und am leichtesten auch wohl vereinigen konnte, war, daß fortan Messen und Motetten nicht mehr über weltliche Lieder, möge deren Text auch noch so unschuldigen, christlichen, ja selbst frommen Inhalts seyn, gesungen werden sollten. Hierin fanden die ehrwürdigen Cardinäle von Seiten der Musiker durchaus keinen Widerspruch, da als Sänger diesen es wohl einerley dünkte, welche Worte sie zu den Tönen auszusprechen, und als Componisten einerley, ob über diesem oder jenem Worte sie eine hübsche contrapunktische Figur auszuführen hatten, wenn nur diese bleiben durfte, die in ihrer höchsten künstlichen Potenz ja bis dahin ihr Stolz gewesen war in der gesammten musikalischen und andern gelehrten Welt. Doch da fordern darnach die ehrwürdigen Väter auch, daß fortan die heiligen Worte des sonach festgestellten Textes im Gesange unausgesetzt und deutlich sollen vernommen und verstanden werden können! — und das — — — nein, diese Bedingung glauben die Musiker aus guten und wohlerwogenen Gründen nicht eingehen zu können, denn — gaben sie den ehrwürdigen Vätern gar wohl zu bedenken — das ganze schöne Wesen der harmonischen Kunst bestehe, wenn nicht einzig und allein, so hauptsächlich

Digitized by Google

und in seinem Innersten doch in fugirten und canonischen Nachahmungen, ihr diese nehmen, heiße ja, sie selbst ganz und gar vernichten, was doch das heilige Tridentinische Concilium niemals beschlossen und auch niemals in dem weisen Willen des allerheiligsten Vaters gelegen, und wenn eine solche Nachahmung durch mehrere Stimmen durchgeführt werde, was nehmlich als die höchste Probe musikalischer Güte und eines wahrhaftigen Genius zu erachten, so könne Niemand, kein Componist dafür stehen, daß der Text, auch bei der besten Aussprache, dem Hörer noch völlig verständlich bleibe, da hier die Folge der Worte durch den verschiedenen Stimmeneinsatz nothwendig oft unterbrochen werden müsse und der Redesatz somit niemals vollständig lauten könne ꝛc. ꝛc. Doch — stand auch ihr Alles, ihr Höchstes auf dem Spiele, das geraubt mit einem Male so Viele Herrlichkeit und Glanz in Armuth und Dürftigkeit versunken wäre, und mochten die Herren Musiker auch noch so eifrig dagegen ankämpfen — die heiligen Väter, wofür wir jetzt ihnen noch Dank sagen müssen und wofür Gott sie gelohnt haben wird, bestanden einsichtsvoller fest auf ihren Willen und gaben endlich nur in so weit nach, daß sie es auf einen Versuch ankommen lassen und einmal eine Probe mit einem einfacheren edleren Style machen wollten, deren Ausgang dann entscheiden sollte, wer Recht habe und was zu thun. Hatte man doch auch die oben *) erwähnten Improperia wie die Messe ut re mi fa so la des Palestrina schon gehört und besonders in dem Crucifixus der letztern mit hohem Wohlgefallen ein Aehnliches wahrgenommen, als man hier verlangte, warum hätte man von einem Versuche wenigstens abstehen sollen? — Zu dessen Ausführung nun ward der Held der Zeit, Palestrina, ersehen. Er schrieb zu dem Ende, im Geiste der geschehenen Aufgabe, drei sechsstimmige Messen. Sie wurden aufgeführt, und die gesammte hohe Versammlung, worunter auch viele Musiker und insbesondere Sänger der Päbstlichen Capelle, konnte nicht anders, als die Aufgabe für vollkommen gelöst, den Versuch für vollkommen gelungen erklären. Besonders hatte die dritte der Messen gefallen, und als dieselbe nun auch in der Päbstlichen Capelle vor Sr. Heiligkeit dem Pabste, den Cardinälen und vielen andern hochangesehenen Personen zur Aufführung gekommen, hier von gleicher schöner Wirkung gewesen, und damit dann der Beweis thatsächlich geliefert worden war, daß die in jener Commission von den Cardinälen gestellten Hauptbedingungen recht wohl von Seiten der Componisten erfüllt werden könnten, so ward fortan denn auch, durch Päbstlichen Beschluß, diesem einfachen, künstlerisch-wahrhaften und

---

[*) S. §. 86 dieses Capitels.

Digitized by Google

kindlich-würdevollen Style in der Composition eine bleibende Stelle in dem Ritus für immerwährende Zeiten gesichert: eine Sanktion — wenn ich so sagen darf — die, wie sie mit einem Male eine totale Reform in der Kirchenmusik insbesondere hervorbrachte, nicht minder in jeder anderen Art von Tonsetzkunst auch den von Palestrina versuchten, gegründeten und neu eingeführten harmonisch-melodischen Styl, über welchen wir nachgehends uns als über den eigentlichen altklassischen Styl noch mehr zu unterrichten haben werden, zur allgemeinsten Norm in so fern erheben mußte, als, ungeachtet der mancherlei Fortschritte der Reformation, dennoch in dem größten Theile von Europa damals des Pabstes Wohlgefallen und Willen noch als das höchste Wohlgefallen und der höchste Wille nothwendig angesehen und erachtet wurde.

§. 105.

Fortsetzung.

Ich kann mir nicht versagen, über jene Messe, die demnach ein so außerordentlich großes historisches Interesse an sich trägt, noch etwas Näheres hier mitzutheilen. Es ist dieselbe Messe, welche Palestrina mit noch einigen andern in einem Bande im Jahre 1567 unter dem Titel **Missa Papae Marcelli** dem Könige Philipp II. von Spanien dedicirte. Dieser ihr Titel gab nach der Zeit zu mancherlei Sagen über Entstehung und Bestimmung derselben Veranlassung. Die gewöhnlichste darunter, welche sich auch bis auf die neuesten Zeiten noch erhalten sollte, lautete dahin, daß Pabst Marcellus, aus Verdruß über die geringe Wirkung, welche die Musik in seiner Kirche gegenüber von der in der protestantischen Gemeinde hervorbringe, im Jahre 1555 beschlossen habe, alle Musik aus dem kirchlichen Ritus zu verbannen, und nur durch den Capellmeister Animuccia vermocht worden sey, die Erlassung der desfallsigen Bulle noch einige Zeit aufzuschieben. Dieser Animuccia habe dann sich beeilt, den jungen Tonsetzer Palestrina von dem Vorhaben Seiner Heiligkeit in Kenntniß zu setzen, und denselben beredet, eine Messe, ähnlich seiner ersten ut re mi fa sol la, zu schreiben, welche er, in der festen Hoffnung, daß sie den segensreichsten Einfluß auf die Ansichten des Pabstes von der heiligen Kunst des Tonsatzes haben werde, sofort dann vor demselben aufführen lassen werde. Palestrina, sich hoch geehrt fühlend zugleich durch dieses Vertrauen eines älteren und so hoch berühmten Tonsetzers, sey mit allen Kräften auch an das Werk gegangen, und als endlich der Pabst die fertige sechsstimmige Messe gehört, habe er, ergriffen davon, allen seinen Segen auch wieder über die schöne Tonkunst ausgesprochen, den früheren Entschluß aufgegeben, selbst die Messe die seinige

Digitized by Google

genannt, Paleſtrina für den Retter der Kirchenmuſik erklärt, ihn befohlen, noch mehrere derartige Sachen zu ſchreiben u. ſ. w. Indeſſen iſt an alle Dem nicht ein einziges wahres Wort, was am überzeugendſten, weil mit den verläſſigſten hiſtoriſchen Nachweiſen belegt, Baini in ſeiner kritiſchen Geſchichte von Paleſtrina's Leben und Wirken dargethan hat; vielmehr legte Letzterer jener merkwürdigen Meſſe, deren Wichtigkeit ihm ſelbſt aus dem erwähnten Erfolge nicht entgehen konnte, den Titel **Missa Papae Marcelli** bei — blos in dankbarſtem Angedenken an die hohe Gunſt, in welcher er einſt bei dieſem heiligen Vater geſtanden, und der mancherlei Gnadenzeichen, welcher er ſich von demſelben zu erfreuen gehabt hatte. Kein anderer Grund lag ihm dazu vor, und bleibt darum nicht minder wahr, daß Paleſtrina und kein Anderer es war, welcher durch ſeine Compoſitionen die wegen der Reform des Kirchengeſanges verſammelten Richter überzeugte, daß die harmoniſch contrapunktiſche Kunſt, mit Geiſt, Geſchmack und Verſtand angewandt und ausgeführt, recht wohl geeignet ſey, das Gemüth des Zuhörers zu erheben und die Andacht zu befördern, und der eben mit dieſer Ueberzeugung auch den erſten Grund legte zu einer höheren geiſtigen Auffaſſung und Behandlung aller muſikaliſchen Formen, ſo hat doch eben ſo ſehr auch die Geſchichte und Critik die Pflicht, einen Irrthum zu berichtigen, der von deſto nachtheiligeren Folgen für ſie ſelbſt unabweislich ſeyn mußte, als dadurch der Zeitpunkt der erſten Muſikreform im Sinne einer wahrhaft geiſtigen, einer Kunſt der Seele und des Geiſtes, um mehr denn ein ganzes Decennium zurückverlegt wurde; denn hätte wirklich Paleſtrina jene folgenreiche Meſſe ſchon zu den Zeiten des Pabſtes Marcellus geſchrieben, und läßt die Sage ihrer großen Wirkungen demungeachtet unangetaſtet, ſo wäre man unabänderlich auch genöthigt, jene Reform als durch dieſen Pabſt und zu ſeiner Zeit vollbracht anzuſehen, wogegen aber eben ſo gewiß die Geſchichte der Kirche und namentlich des Tridentiniſchen Conciliums als die bekannte kurze Regierungszeit jenes Pabſtes ſtreitet. — Doch ſey, ungeachtet dieſer Wichtigkeit der Sache für den muſikaliſchen Archäologen, dies Alles hier nur nebenbei bemerkt, und kehren wir ſofort zu unſerer Hauptaufgabe zurück, welche nun vor Allem wohl darin beſteht, daß wir uns mit dem innerſten Weſen dieſes von Paleſtrina neu gegründeten allgemeinen Muſikſtyls und dem inneren Zuſtande der Kunſt zu ſeiner Zeit überhaupt auch näher bekannt machen.

§. 106.

Das klaſſiſch-muſikaliſche Alterthum.

In ihrem Ganzen angeſchaut war die von Paleſtrina beſchriebene und in muſikaliſcher Beziehung auch wohl nur von ihm oder doch haupt-

Digitized by Google

ſächlich von ihm geſtaltete Zeit das eigentliche klaſſiſch-muſikaliſche Alterthum. Zum Beweiſe der Richtigkeit dieſer ſofort vorangeſtellten Behauptung muß ich auf das, was ich ſchon in der Einleitung zu dieſem meinem Werke über Klaſſicität in der Kunſt und Muſik insbeſondere ſagte, zurückweiſen, wie nothwendig auch das Weſentlichſte daraus hier beziehungsweiſe wiederholen.

Ihrer innerſten Weſenheit nach erſchien uns als ein Haupterforderniß der Klaſſicität dort, daß Inhalt und Form, der eigentliche geiſtige Stoff wie ſeine ſinnliche Erſcheinung, ſich in einem Kunſtwerke zur vollkommenſten Adäquation vereinen; daß das geiſtige Intereſſe des Werks unmittelbar auch in der Form, in dem Aeußern des Kunſtwerks hervortritt; und ſagte ich ferner, daß im Klaſſiſchen der geiſtige Stoff auch noch durchaus keine beſtimmte einzelne, ſondern nur allgemein geiſtige Bedeutung habe. Laſſen wir dieſe unbeſtrittenen wie unbeſtreitbaren Regeln hier ebenfalls als Maaßſtab unſerer Beurtheilung dienen, und ſehen wir auf die Werke Paleſtrina's, wie diejenigen, welche nachahmend von ſeinen talentvolleren Zeitgenoſſen mit ihm hervorgerufen wurden: was ſie auch noch durchaus nicht ſeyn konnten, da die Muſik zu ſolchem Höhenpunkte ſich bei Weitem noch nicht aufzuſchwingen vermocht hatte, ſo ſind dieſelben nach Seiten ihrer Form hin ſchlechterdings noch nicht gewiſſermaßen von ſymboliſcher Natur, ſondern ſtreben, aller eigentlichen künſtleriſchen Selbſtſtändigkeit entbehrend, und um wo möglich den Begriff des Ganzen oder vielmehr der Ganzheit zu erfüllen, auf welchem allein ihr weſentlichſter Charakter und ihre eigentliche Natur beruhete und beruhen konnte, in dieſer Beziehung lediglich nur erſt nach einer völligen Totalität mit dem geiſtigen Inhalte, der, in ſeiner Allgemeinheit ſelbſt ein ſehr einfacher, durch die frühere Ausgedehntheit der contrapunktiſchen Künſte ſchlechterdings nicht erreicht werden konnte, ſondern eben eine ſolche hohe Einfachheit in der Darſtellung bedingte, wie Paleſtrina zunächſt wieder einzuführen und geltend zu machen die Kraft hatte, — eine Einfachheit zwar, die uns in ihrer formellen Beziehung auf dem Standpunkte des Geſchmacks nur ſehr wenig befriedigen kann, doch in der Identität, welche ſie mit dem Inhalte erreicht hat, auch ein deſto überwiegenderes geiſtiges Intereſſe gewährt, das zur vollen Auffaſſung und zu ſeinem ganzen Begreifen aber gerade die Kennerſchaft vorausſetzt, die allein jetzt noch jene Werke zu würdigen und zu ſchätzen weiß. Ich will herſetzen, was Krauſe in ſolcher Hinſicht über die Werke Paleſtrina's und ſeiner nacheifernden Zeitgenoſſen ſagt*). „Den Styl dieſer Werke zeichnet

*) In ſeinen Darſtellungen aus der Geſchichte der Muſik (Göttingen 1827).

Digitized by Google

eine erhabene Großheit und Strenge aus. In Palestrina's Werken findet sich meist eine reine, wenig vorbereitete und vermittelte, durch chromatische Töne nur selten gemilderte Accordenfolge, im raschen Fortschreiten in entferntere Tonarten, deren Grundtöne in der diatonischen Scala liegen, nur seltener und dann bestimmt motivirter Gebrauch der Septimen und des Nonenaccords, und überhaupt nur sparsamer, aber deste wirksamerer Gebrauch der Chromatik. Nach meiner Ueberzeugung hat dieser Styl einen bleibenden Werth für alle Zeiten, als eine in ihrer Art vollendete, im Geiste und Gemüthe des Menschen tief begründete Kunstgattung. Daher kann auch der Sinn und die Erregbarkeit dafür auf Erden nie erlöschen; die größten Kunstkenner der neueren und neuesten Musik sind die größten Verehrer des Palestrina-Styls ꝛc. ꝛc." Es enthält dieses Urtheil, nur mit anderen Worten, ganz dasselbe, wie wir uns die Klassicität des Styls in der Musik erklärten, zu deren Bedingung wir nicht minder zu rechnen genöthigt waren jene einfache, erhabene Größe als eine geringe Biegsamkeit des äußeren darstellenden Stoffes, sowohl in melodischer als harmonischer Beziehung, welche keineswegs aber die größere Herrschaft und Freiheit über dasselbe ausschließt, welche die Uebertragung des geistigen, durch den Text gegebenen Inhalts auch auf die Form eben so sehr voraussetzt, und welche vor Palestrina und seiner Zeit, wenn auch durch Willaert und Zarlino errungen, doch noch nicht eigentlich in der Gewalt der Tonsetzkunst als solcher im Allgemeinen liegen konnte.

§. 107.

Fortsetzung.

Doch dürfen wir bei dieser mehrfach erwähnten großartigen, erhabenen, klassischen Einfachheit des Palestrina-Styls, wie die Schreibart der (vorzüglichen italienischen) Componisten dieser ganzen Zeitepoche durchschnittlich genannt wurde, und welche, ebenfalls durch ihre Klassicität bedingt*), hauptsächlich nur in der Composition von reiner Vocalmusik noch sich darthat (alla capella, Capellstyl), uns auch nicht etwa der Meinung hingeben, als hätten Palestrina und seine Nachfolger alle ihre Werke (durchaus) vielleicht in einem so einfachen Style verfaßt, welchen unter anderen wir in der oben angeführten **Missa Papae Marcelli** wiederfinden, die vornehmlich dazu nur dienen sollte, die erzürnten Väter der Kirche mit der Figuralmusik in dieser wieder auszusöhnen, und als hätten damit dieselben gänzlich und für immer sich

*) Vergl. insbesondere §. 11 der Einleitung.

Digitized by Google

losgesagt von aller höheren Kunst des Contrapunkts, wie diese von den Niederländern nach Italien gebracht und dort ausgebildet worden war: Zögling der niederländischen Schule im strengsten Sinne des Worts hat Palestrina diese auch in seinen besten Werken niemals ganz verleugnet und auch niemals ganz verleugnen wollen, sondern er wies nur das, was bisher als Zweck gegolten hatte, in seine eigentlichen Schranken zurück, behandelte es als Mittel, und veredelte auf diese Weise durch seinen Geist die Musikkultur jener. Wir finden bei Palestrina eben so gut als bei irgend einem andern Componisten seiner Zeit alle Abstufungen contrapunktischer Kunst, von der einfachsten Gattung, welche aus einer bloßen Accordenfolge (Note gegen Note) bestand, von jenem sogenannten Stile familiare (von welchem schon Josquin eine Probe in einer seiner Messen hinterlassen hatte, und theilweise schon frühe Beispiele bei den Italiern *) und den gleichzeitigen niederländischen Madrigalisten **), selbst bei deutschen Componisten ***) einer viel früheren Zeit vorgekommen waren) bis hinauf zu den künstlichsten Canons und fugirten Sätze, wie sie nur je ein Niederländer ersonnen haben konnte; aber selbst unter den Fesseln, welche auch er sich dadurch noch aufzulegen scheint, bewegt er sich mit einer Anmuth, Freiheit und Leichtigkeit, mit einer Gewißheit und Sicherheit, die nur Folge des geistigen Durchdringens der Formen seyn konnte, daß nirgends auch nur der geringste Zwang wahrgenommen wird, und indem er dies thut, indem — wie Burney sagt — trotz der beengenden Schranken des Cantus firmus, des Canons, der Fugen, der Umkehrungen und was sonst jeden Anderen als ihn zu erkalten und zu versteinern vermocht hätte, überall doch das Feuer seines hohen Genius erglüht, erfüllt er abermals eine Bedingung der Classicität der musikalischen Composition und überhaupt Kunstproduktion, die nicht weniger denn alle früheren, und welche sonst wir noch aufzusuchen und anzuführen im Stande wären, die Richtigkeit des Satzes zur Genüge beweist, daß mit Palestrina, seinem Leben und seinem Wirken die erste Zeit eines klassisch-musikalischen Alterthums beschrieben wurde; denn wie wir intensiver Seits bei einem wahrhaft klassischen †) Kunstwerke nicht vermögen sollen, einen bestimmten, nur in solcher Weise verständlichen und ohne alle weitere Beziehung in sich abgeschlossenen Sinn daraus zu entziffern, sondern uns immer nur allgemein geistig angeregt, gleichsam

*) Vorzüglich bei Costanzo Festa.
**) z. B. Cyprian de Rore, Arcadelt u. A.
***) z. B. in den Lamentationen des Stephan Mahu.
†) Nicht im modernen Sinne hier das Wort gebraucht.

Digitized by Google

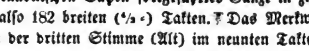
in der Totalität unſerer ganzen Lebenskraft dadurch ergriffen fühlen müſſen, ſo muß ſich ertenſiver Seits dabei ſtets auch die Ueberzeugung uns gewiſſermaßen aufdringen, daß der Verfaſſer mit der größten Gewiſſenhaftigkeit zugleich darnach ſtrebte, in der formellen Verknüpfung der Töne auch dem Denker einen fruchtbaren Vorwurf zu geben, und ſolchen konnte Paleſtrina in ſeinen Compoſitionen nur erreichen oder erhalten, wenn er aus der früheren niederländiſchen Schule ſo weit alle contrapunktiſchen Künſte beibehielt, als der freiere geiſtige Aufſchwung ſeines Genius dadurch keineswegs gehemmt wurde, da in unſerer, in ſich ſelbſt ſo zu ſagen geiſtigen Kunſt der Töne doch nun einmal Nichts Verſtand befriedigend oder auch nur reichlich beſchäftigend hervortritt, als eben derjenige Theil der Canonik und des Contrapunkts, der für ſich allein auf einer mathematiſchen Speculation des Verſtandes beruht.

§. 108.

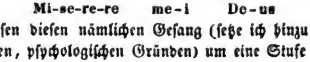
Fortſetzung.

Beiſpiele von der einfachſten Setzart lieferte dieſe klaſſiſche Zeit beſonders durch jene Improperia Paleſtrina's, auch durch mehrere ſeiner Vesperpſalmen, ſeiner Litaneyen und Lamentationen. Von contrapunktiſch künſtlichſter Setzart dagegen erſcheint unter anderen ſeine, **ad fugam** betitelte, canoniſche Meſſe. Gleicher Art ſind die Schlußſtrophen in ſeinen unerreichbaren Hymnen, in welchen der **Cantus firmus**, meiſtens in zwei Stimmen, als Canon auf das ſtrengſte durchgeführt wird, während die übrigen Stimmen unabhängig unter ſich die einzelnen Glieder des Hauptgedankens imitiren. Auch jenes mehrſtimmige Offertorium **Tribularer si nescirem misericordias tuas,**" über welches Kandler ausführlich in der Wiener muſikaliſchen Zeitung (1817) berichtete*), gehört

*) „Dieſes Offertorium — ſagt Kandler dort und es lohnet um ſeines Intereſſe willen ſich wohl der Mühe, es hier zu wiederholen — gehört unſtreitig zu den denkwürdigſten Monumenten, die aus dem Zeitalter der am höchſten getriebenen Kunſt und Künſtelei des doppelten (?) Contrapunkts auf uns vererbt worden ſind. Es bildet daſſelbe ein in zuſammenhängenden kanoniſchen Sätzen fortgeführtes Ganze in zwei Abtheilungen, jede von 91, zuſammen alſo 182 breiten (4/2-) Takten. Das Merkwürdigſte darin iſt ein Canto fermo, der in der dritten Stimme (Alt) im neunten Takte eintritt:



dann nach drei Pauſen dieſen nämlichen Geſang (ſetze ich hinzu: aus augenſcheinlich vollkommen äſthetiſchen, pſychologiſchen Gründen) um eine Stufe höher:



hieher, und so fast jedes seiner ferneren größeren Werke hinauf bis zu seinen achtstimmigen Messen und Motetten, wie seiner ähnlichen dreichörigen Compositionen, in welchen er bei aller Strenge und Unbeugsamkeit des strengerechten Satzes — wie es dem klassischen Meister geziemte — doch stets auch klar und großartig bleibt, allen Charakter und Sinn der Worte auch in die äußeren Tonformen aufnimmt und so ein seelenvolles Tongemälde entwirft, auf welchem unser geistiges Auge mit eben so vielem

---

und so fort nach drei Pausen jedesmal um eine Stufe höher intonirt, bis er in die fünfte (a — — — — — b a) gelangt ist, aus welcher er dann nach Zwischenräumen von abermals drei Pausen stufenweise wieder eben so um einen Ton tiefer intonirend bis zum ersten Ton (d) hinabsteigt und endlich in diesem bis zum Ende der Abtheilung als auf einem Orgelpunkte stehen bleibt, um welchem sich die oberen und unteren Stimmen noch durch sechs lange Takte winden. In der zweiten Abtheilung wird dieses Spiel mit dem gedachten Canto fermo in gleicher Ordnung und unter immer neuen canonischen, mit der genauesten Nachahmung (in der Quarte) fortgeführten Gesängen der übrigen Stimmen wiederholt. Nur ein Palestrina konnte den Gedanken eines solchen Unternehmens fassen und mit dieser Leichtigkeit ausführen, als hätte er dadurch den Meistern der contrapunktischen Künsteleien seiner Zeit einen Beweis geben wollen, daß er selbst nicht aus Mangel an Gewandtheit in diesen Arbeiten zu jenem einfacheren Style in der Kirchenmusik zurückgekehrt sey, dessen Wiederhersteller und eigentlicher Schöpfer er für seine Zeitgenossen geworden war, und daß es sehr wohl möglich sey, einen fließenden Gesang in den einzelnen Stimmen und in deren Verbindung — bei allem Zwange, den die Fessel des Canons auflegt und den der beigefügte, in bestimmten Fortschreitungen wiederholte Canto fermo über die Maaßen vollends erschwert — ein anmuthiges Harmoniegewebe zu bilden, das den Kenner und Liebhaber solcher Subtilitäten in Staunen setzt und dennoch die Forderungen nicht unbefriedigt läßt, welche auch das blos gut organisirte, für eine Harmonie und für den Reiz vereinigter Melodien empfängliche Ohr an eine Musik stellt, welche die Seele zugleich zu religiösen Empfindungen stimmen soll. Dieses Offertorium ist den Kennern und Liebhabern der alten klassischen Kunstwerke nicht unbekannt, wiewohl von wenigen jemals gehört worden. Es ist hier (zu Wien) in mehreren Privatsammlungen in Abschriften vorhanden, an deren Aechtheit um so weniger zu zweifeln ist, da von Palestrina auch in diesem kunstreichen Style mehrere ähnliche Ueberbleibsel vorhanden sind, in welchen man den Griffel des Meisters leicht wieder erkennt."

Kandler ließ diese Bemerkung dann auch in seiner auszüglichen Ausgabe des Werkes über Palestrina von Baini wieder abdrucken, mit dem Zusatze, daß er gern von mehreren anderen Werken jenes Meisters noch ähnliche Beschreibungen mittheilen möchte, wenn es der Raum erlaubte. Es wäre zu wünschen gewesen, daß dieser ihn nicht davon abgehalten hätte, da er an der Seite des Hofraths Kiesewetter die beste Gelegenheit hatte, dergleichen Werke nicht blos in Noten einzusehen, sondern wirklich auch zu hören, indem Kiesewetter öfters solche Aufführungen, besonders vor Jahren, in seinem Hause oder in anderen Lokalen zur Freude fleißiger Kunstforscher veranstaltete.

Digitized by Google

Wohlgefallen als innerster Erbauung und Erhebung ruht. Herrscher über Verstand und Willen weiß er hier doch stets auch mit der Wahrheit des Ausdrucks eine gewisse Annehmlichkeit des Vortrags zu paaren, die das leidenschaftliche Gemüth zugleich aufzuregen immer gewiß seyn darf. Alles ist deutlich, klar und durchsichtig; auch die künstlichste Parthie verdunkelt nicht, ja verleiht im Gegentheile dem Ganzen nur Glanz und musikalische Farbe. Jede Schattirung des Gefühls und seiner Situation erhält auch ihren eigenen Ausdruck, wovon die Composition des „hohen Liedes" Salomonis, mehrere geistliche Madrigale, Motetten (z. B. die „Peccavimus cum patribus nostris," die andere „Paucitas dierum meorum finietur brevi," „Peccantem me quotidie," u. a.) und andere derartige Werke die unwiderlegbarsten Beweise liefern; und die contrapunktische Form, in welcher es geschieht, erscheint gleichsam nur als der goldene Rahmen, aus dem das Gemälde mit desto größerer Farbenpracht hervortritt, indem die häufige Vereinigung der Stimmen, die bei aller contrapunktischen Künstlichkeit niemals von ihm verabsäumt wurde, die Wirkung dergestalt noch vermehrt, daß die Worte, welche überall sinnverständlich gehört werden und nirgends einer sinnuntergrabenden Zerstückelung oder Unterbrechung erleiden, auch den wohlthätigsten Eindruck auf Gefühl und Verstand zugleich niemals verfehlen.

§. 109.

Erste Anfänge einer wirklichen Modulation in der Harmonie und überhaupt Erweiterung der Freiheit im harmonischen Satze.

Ein solch' kühnerer Aufschwung nun aber in der Benutzung technischer Mittel zum Ausdrucke so mannigfaltiger und unter sich verschiedener Ideen und Empfindungen, wie ihn Palestrina demnach gewagt und wirklich auch genommen, und mit dem die größtmöglichste Leichtigkeit in der Bewegung auch unter den schwierigsten und beengendsten Umständen nothwendig Hand in Hand ging, mußte in seiner nächsten Folge unausbleiblich auch auf die Technik selbst, das eigentlich Materielle in der Kunst, im Einzelnen wie in seiner harmonischen Verbindung, wieder einflußreich und in gleicher Erweiterung zwar zurückwirken; denn nirgends noch haben wir in Gottes weiter, schöner Natur und in der Geschichte der Entwickelung ihrer Dinge Ursachen erlebt, die in zunehmend reicherer und kräftigerer Gestaltung ihrer Wirkungen nicht auch in sich selbst zugleich eine größere Erweiterung und reichere Produktions- oder Wirkungsfähigkeit erlangt hätten, und so finden wir denn in der That auch, wenn wir die — wie ich nach dem Bisherigen jetzt wohl sagen darf — klassische

Digitized by Google

Musikepoche Palestrina's oder die letzten vier Decennien des sechszehnten Jahrhunderts in solcher Beziehung genauer prüfend überschauen, daß die Harmonie, in ihrer Wesenheit für sich als ein nach Gesetzen der Kunstgrammatik sich regelmäßig fortbewegender Verein von verschiedenen Stimmen, nicht blos in Absicht auf größere Reinheit und Fülle, sondern auch in Absicht auf Erfindung ausdrucksvoller und angenehmer Motive in den einzelnen Stimmführungen, vor allen Dingen aber auch in Absicht auf Regelung und Anordnung einer wahrhaften, mannigfaltigen und in sich selbst bestimmten Modulation einen solch' bedeutenden Fortschritt gemacht hatte, wie keiner andern Zeitperiode vordem, so fruchtbar und ergiebig sich dieselbe in gleicher oder ähnlicher Beziehung auch ergeben und einen so weiten Jahreskreis sie umschließen mochte, in verhältnißmäßiger Weise nachgerühmt werden kann, wenn anderer Seits auch wieder zugegeben werden muß, daß, seltenere Fälle ausgenommen, auch die Tonsetzer dieser historisch großen Periode durchschnittlich ihre Harmoniegänge immer noch auf die mit ihren natürlichen Dreiklängen in der diatonischen Leiter gegebenen Tonarten, also auf die bekannten (sogenannten) alten Kirchentonarten beschränkten und sich nicht leicht oder doch mit größter Vorsicht und Sparsamkeit nur einen Uebergang in den damals so geheißenen **Cantus durus**, d. h. in Tonarten erlaubten, deren Leitern, um das gesetzliche diatonische Verhältniß in ihnen hervorzubringen, ein oder mehrere Kreuze (in der Verzeichnung) mit sich führten. Zwar hatten schon vordem — wie in dem vorhergehenden Kapitel zu erwähnen ich auch nicht vergessen habe — Einige Versuche in solchen harmonischen Verbindungen und Uebergängen in den **Cantus durus** gewagt, und Cyprian de Rore z. B. sogar ein Buch so betitelter chromatischer Madrigale herausgegeben; allein der ganze Gesang darin erschien doch so gesucht, schwerfällig und unnatürlich, daß es mit dem Ziele, welches Palestrina in der Composition vornehmlichst verfolgen zu müssen glaubte, in einem offenbaren Widerspruche gestanden wäre, hätte er auch durch dergleichen Verbindungen sich Fesseln auferlegen wollen, deren zu durchbrechen er schon eine Menge vor sich hatte. Mögen späterhin jene Versuche manchem denkenden Tonkünstler Gelegenheit gegeben haben, sich auch in dieser Richtung noch ein Feld neuer harmonischer Gestaltungen zu suchen und zu ebnen, und mögen Theoretiker dann auch nicht angestanden seyn, aus dem praktisch Gewagten neue Regeln und Gesetze für ihr System zu abstrahiren: Palestrina hatte gezeigt, welche außerordentliche Mannigfaltigkeit und welcher großartige Reiz sich auch beim unverrückten Festhalten an den bisherigen Tonarten und Beharren in den alten natürlichen diatonischen Tonleitern der Harmonie noch

Digitized by Google

geben laſſe, hatte zudem durch ſein glänzendes Beiſpiel auch die beſtimmteſten Regeln für die verſchiedenen Arten wirklicher Modulation in dieſen Tonarten aufgeſtellt, und es lag für ſeine Zeitgenoſſen ſomit noch gar kein Grund vor, ſich mit dieſen neuen, reichen und ſchönen Erfunden nicht erſt zu begnügen, und durch Wagniſſe jener Art vielleicht um deſto weiterer ſich wieder von einem Ziele zu entfernen, zu welchem Paleſtrina eben ſo muthig als glücklich ſie bereits geführt hatte, oder ſicher doch zu führen im Begriffe ſtand. Betreff des Tonartenkreiſes für ſich überſchritt man die bisherigen Grenzen alſo noch durchaus nicht, aber innerhalb deſſelben geſtaltete ſich die harmoniſche Bewegung bedeutend vielſeitiger und mannigfaltiger, und konnte dies auch, als ſich aus den kühnen Schritten, welche Paleſtrina öfters ohne alle bisher gekannte Vorbereitung unternommen hatte, endlich eine förmliche Regelung der harmoniſchen Modulation wie von ſelbſt ergab.

§. 110.

Fortſetzung.

Das, was wir Reinheit der Harmonie insbeſondere zu nennen pflegen, betreffend, ſo muß bemerkt werden, daß alle Tonſetzer damaliger Zeit, ſowohl die Italiener der neueren Schule von Paleſtrina, als die noch vorhandenen älteren Niederländer, in der Beziehung genug gethan zu haben glaubten, wenn in der Bewegung der verſchiedenen Stimmen kein eigentlicher grammatikaliſcher Fehler vorhanden war. An ein verwandtſchaftliches Verhältniß der Accorde in ihrer Succeſſion unter einander wurde noch gar nicht gedacht, und konnte ein ſolches Verhältniß aber durchaus auch noch keinen Gegenſtand der Beachtung abgeben, da es als grammatikaliſche Regel für die Tonſetzer damaliger Zeit noch gar nicht beſtand. Daraus läßt ſich nun die Schroffheit der Harmoniefolge, wie die Kühnheit, ja Keckheit (möchte ich ſagen) der Uebergänge und Modulationen auch leicht erklären, an denen unſer Ohr oder Auge, wenn wir jene Werke hören oder ſehen, oft eben ſo verwundernd und ſtaunend als in einer ungewöhnlichen Art überraſcht, tief und wunderbar ergriffen haftet, aber die zu tadeln eben ſo ungerecht unſerer Seits ſeyn würde, als wir jezt es Niemand vergeben könnten und zu vergeben brauchten, der — berufend ſich auf jene Alten, und wenn darunter ſelbſt auch ein Paleſtrina, auch heute noch die Bedingung der Relation der einzelnen Harmonien und ihrer Succeſſion in ſeiner Compoſition außer Acht laſſen würde. Die Tonſetzer des ſechszehnten Jahrhunderts kannten dieſe Relation als Geſetz noch nicht; mochte ihrem Gefühle ſie vielleicht auch ſchon dunkel vorſchweben, als beſtimmte grammatikaliſche Regel war ſie nicht da, und ſo konnte es denn

Digitized by Google

leicht geſchehen, daß bisweilen Accorde unmittelbar auf einander folgten, welche teniſch und generell weit entfernt von einander liegen, und in dieſem unvermittelten gewaltſamen Zuſammenſtellen unſerem heutigen, an ſanftere und mildere Uebergänge gewöhnten Ohre nicht wenig herbe und harte Eindrücke zurücklaſſen, doch damals ſicher nicht mit gleicher Wirkung wahrgenommen wurden, zumal nicht ſelten ein ganz eigenthümlicher Ausdruck dadurch erzielt wurde, und bei gehörig fließender Bewegung der Stimmen in Rückſicht auf die feſtgehaltenen alten diatoniſchen Tonleitern von ſelbſt auch weniger häufig eine ſolche Zuſammenſtellung der Harmonien möglich wurde.

Uebrigens ſollte man — wie ſchon Kieſewetter ganz ernſtlich bemerkte — um eben dieſes Umſtands willen auch nicht ſo unbedingt und ohne alle Ausnahme die Werke jener alten Tonmeiſter der jetzigen muſikaliſchen Jugend zum Studium vorlegen oder gar zur Nachahmung empfehlen. Ganz dieſe Tonwerke begreifen, erfordert ein Zurückverſetzen ſeiner ſelbſt auch in die Zeiten und Lebensverhältniſſe eines Paleſtrina und ſeiner Genoſſen, wozu der angehende Kunſtjünger ſelten ſchon die Kraft beſitzt, und über das ſich hinwegſetzen wollen, was die Philoſophie der Kunſt und die muſikaliſche Spekulation noch weiter nach und nach als Geſetz und Regel ihrer Theorie und insbeſondere Rhetorik hinzuzuthun ſich genöthigt fand, und in der falſchen Vorausſetzung auch für den heutigen Tag noch wirkſam und folgerecht zu arbeiten, wenn man eine drittehalb Jahrhunderte alte Klaſſicität wieder ins Leben ruft, Werke ſtreng auf dem Boden damaliger Kunſtzuſtände zu geſtalten, hieße eben ſo wenig dieſe, die Kunſt, als die Geſchichte der Zeiten und Geſchlechter verſtehen. Kieſewetter hat ganz Recht, wenn er deshalb von der öffentlichen Aufführung jener alten Tonwerke, ungeachtet ihrer unbeſtreitbaren Klaſſicität, ganz und gar abräth, außer man füge die in der Modulation begründeten, gleichwohl fehlenden Kreuze, Be, kurz nöthigen Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen noch hinzu.

„Eben darum — ſagt er wörtlich*) — kann man ihre (der Tonſetzer der vorliegenden Zeitperiode) Arbeiten in Abſicht auf Harmonie nicht durchaus und ohne Ausnahme als Muſter zur Nachahmung empfehlen, und weder ſollte man deren Werke ohne vorgängige Prüfung und Auswahl (und zumal nicht ohne Beifügung der in den Modulationen gegründeten nothwendigen ♯, ♭ oder ♮) einem heutigen Publikum zum Beſten geben wollen, noch überhaupt den Zugang zu dem Studium derſelben einem andern, als

*) In ſeinem Abriſſe der Geſchichte der europäiſch-abendländiſchen Muſik, S. 72.

Digitized by Google

einem, in der Kenntniß unserer Regeln eben sowohl als in jener der alten Tonarten hinlänglich bewanderten Schüler gestatten. Richtig ist es übrigens *), daß eben jener vorhin angeführte Umstand **), verbunden mit dem Haften an den alten (conventionellen) Tonarten, gerade zu jenen höchst fremdartigen, oft unglaublich wirksamen, Modulationen den nothwendigen (nothgedrungenen) Anlaß gab, welche wir an den Werken jener Zeit als ihr ganz eigenthümlich und jetzt unnachahmlich bewundern". — Ich schließe mich aus dem Grunde Kiesewetter hier näher an, weil er — wie mehrfach bereits angedeutet — in Deutschland jetzt jedenfalls, wenn nicht nächst Baini überhaupt der einzige ernstere und umsichtigere Kunstforscher ist, dem die Werke eines Palestrina und seiner Zeitgenossen vollkommen oder hinlänglich bekannt sind und bekannt werden konnten, ohne damit das Verdienst des kürzlich verstorbenen Geheimenraths Thibaut in Heidelberg um gleiche historische Aufklärungen schmälern zu wollen, welche letztere derselbe besonders in seinem Werke „Ueber Reinheit der Tonkunst", das 1825 in erster, und 1826 schon in zweiter Auflage zu Heidelberg erschien, für die allgemeine Kenntnißnahme niedergelegt hat.

§. 111.

Fortsetzung.

Eine dritte technische Eigenheit der Tonsetzer dieser Zeit in harmonischer Beziehung war die noch immer dauernde, seit Dufay schon geherrschte, Terzenscheu in denjenigen Schlußaccorden, bei welchen die einmal angenommene Regel eine sogenannte vollkommene Cadenz forderte: eine Eigenheit, welche auch die neueren Tonsetzer noch, wenn sie ein Werk im sogenannten strengen Capell-Style schreiben (im Stile da oder alla Capella, Stile alla Palestrina), mit einer bis zur Affectation sich steigernden Aengstlichkeit beibehalten haben, ohne die Bizarrerie zu ahnen, in welche sie dabei nicht selten ausarten, und welche auch auf dem Standpunkte des Palestrina'schen Zeitalters nur noch als ein Rest der, wenn zumeist auch in der Praxis, doch in den Schulen noch lange nicht ganz verschollenen altgriechischen Theorie angesehen werden muß, die der Terz bekanntlich den Rang einer Consonanz beizulegen sich durchaus nicht entschließen konnte, aber heutigen Tags, wo die Terz bereits seit den Zeiten des Mittelalters als — wenn auch nur unvollkommene Consonanz gilt, eben deshalb gar nicht mehr in Betrachtung gezogen werden sollte.

---

*) S. oben.

**) Der Mangel eines verwandtschaftlichen Verhältnisses in der Accorden-Succession.

Digitized by Google

§. 112.

Uebertrag der Kirchenmuſik-Reform auch auf die weltliche Muſik, und ſtrengere Scheidung der Style, wie erſte Anfänge einer dramatiſchen Muſik.

Doch nicht für ſie ſelbſt allein, und — wie eben gezeigt — für die Ausdehnung der techniſchen Mittel und ihre Wirkſamkeit konnte und mußte jene außerordentliche und in ſich ſo weſentliche Reform der Kirchenmuſik von großem und bedeutend änderndem, ſchwungvollem Einfluſſe ſeyn, ſondern nicht minder war davon auch eine Rückwirkung, und zunächſt zwar eben dort auf die eigentlich weltliche oder profane Muſik vornehmlichſt zu erwarten, wo die Reform ihren erſten Ausgang gefunden hatte; und wie mit dieſer Reform nicht mehr die kunſtvollſte Geſtaltung der contrapunktiſchen Formen und Toncombinationen die Hauptaufgabe der ſchönen Kunſt des Tonſatzs geblieben war, ſondern dazu mehr der Ausdruck innerer beſtimmter Gefühle und ſonſtiger geiſtiger Zuſtände ſich erhoben hatte, ſo mußte, da dieſe Gefühle und Zuſtände unter anderen Verhältniſſen auch immer andere und ſtets in ſich abgeſchloſſene werden, endlich auch eine ſtrengere und beſtimmtere Scheidung der verſchiedenen charakteriſtiſchen Schreibarten und Style daraus hervorgehen, indem das äußere darſtellende Mittel, die eigentliche Form, in ihrer geiſtigen Durchdringung, auch ſtets ſich anders geſtaltete und geſtalten mußte, als ihr geiſtiger Inhalt, das ſie belebende Gefühl und der vorſchwebende Zweck ein anderer wurde oder war. — Es dürfte nothwendig erſcheinen, daß ich zum Beweiſe der Sache etwas weiter aushole.

Schon in den frühеſten Zeiten der neuen Muſik-Entwicklung war natürlich auch eine ſogenannt weltliche oder profane Muſik vorhanden, da ſich nicht denken läßt, daß die erſten Chriſten, ſo zunächſt auch die erſte Veranlaſſung zur Bildung und Ausbreitung einer neuen Muſik für ſie nur in ihren eigenthümlichen Religionsverhältniſſen lag, als Mitglieder der menſchlichen Geſellſchaft überhaupt ſich einer Kunſt entſchlagen hätten, die auch außerhalb der Kirche — ich möchte ſagen eins der weſentlichſten Elemente des geſelligen und öffentlich vereinbarenden Lebens ausmacht. Eine Volksmuſik, in Geſang und Spiel, lebte unter ihnen eben ſowohl fort, und war auch unter ihnen eben ſowohl Eigenthum der mancherley gewerblichen und ſonſtigen geſellſchaftlichen Claſſen, als ſolche ſchon früher, bei den Griechen und Römern, und noch früher und bei allen Völkern, ihren gewichtigen Antheil an der Lebensäußerung genommen hatte; nur war dieſe Art Muſik nicht eigentlich als Muſik, als Kunſt der Töne geachtet, und dachte man, ſo bald von Muſik die Rede war, lediglich noch an

Digitized by Google

jene Gestaltung dieser Kunst, in welcher dieselbe bisher nur in der Kirche als deren gewissermaßen unveräußerliches Eigenthum geübt wurde. Das Alles auch nicht mit so großem Unrechte, als es nach den heutigen Begriffen von Volksmusik vielleicht scheinen könnte. Den eigentlichen Volksgesang, die Liederweisen, wie sie durch allerhand Lebenszwecke täglich hervorgerufen werden, abgerechnet, da hierbei, als einem noch völlig ordnungslosen und lediglich durch die Tradition fortgepflanzten Naturgesange, am allerwenigsten der höhere Begriff von Musik in irgend einer Weise erfüllt werden konnte, hatte die weltliche Musik ihre bemerkenswertheste Gestalt noch da angenommen, wo zur Belustigung des Volks sie zur Begleitung irgend welcher declamatorischer, malerischer oder anderer dergleichen Darstellungen diente, — Darstellungen, welche mit Gesang, Tonspiel und Tanz von jeher die Träger aller menschlichen Lust ausmachten, indem in Mummereien allerley Art die Völker zu allen und namentlich den ältesten Zeiten sich ihre inneren Ahnungen, die Schatten von Allem, was ihnen heilig und werth war, vorbildeten, um das Unsichtbare sichtbar gleichsam zu machen und das Wunderbare, Unmögliche wahr und möglich. Schon in den Tempeln der Heiden und bei ihren heiligen Umzügen waren ja Tanz, Gesang und Mummerey die Hauptbestandtheile aller Feierlichkeit, und die Lust dazu ging begreiflich auch ins Christenthum über, wo man nicht minder außerhalb der Kirche sich derselben zum besten Genuß des Lebens hingab. Ja die Bekehrten hingen so sehr an solchen Freudenspielen, daß sie sich dergleichen Erholungen von keinem Ernst, von keiner Macht der Erde hätten nehmen lassen. Doch wäre die Musik selbst dabei auch an sich noch nicht so schlecht und ungebildet gewesen, so duldeten die anderen damit verbundenen mancherley Unanständigkeiten, wovon die lange bestandenen Narren- und Eselsfeste die unwiderlegbarsten Zeugnisse ablegen, doch nicht, daß man von Seiten der eigentlichen Kunst auch nur die mindeste Rücksicht darauf genommen hätte. Zu den Zeiten der Kreuzzüge zwar, wo es so nothwendig erscheinen mußte, durch jedes und irgend welches Mittel das Volk für die Sache derselben zu stimmen und in den Gemüthern den Muth anzuflammen zu dem heiligen Kampfe, der gewissermaßen der gesammten Christenheit bevorstand, nahm man auch zu dergleichen Darstellungen, von deren Wirkung auf das Volk man sich so oft hatte überzeugen können, seine Zuflucht, und Pilger und andere dazu geeignete fromme Männer traten auf geweiheten öffentlichen Plätzen auf und sangen nach Art jener Volksspiele und unter allerhand bildlichen Vorstellungen Märtyrergeschichten und sonst dergleichen religiöse Erzählungen ab, was wohl dazu hätte beitragen können, jene Spiele mit ihren künstlerischen Zuthaten im Auge der Gebildeten und namentlich der Kirche zu irgend einem höhe-

Digitized by Google

ren Anſehen zu erheben, wenn nicht bald eine andere Ausartung wieder darauf hätte folgen ſollen, welche noch weniger faſt geeignet war, die Aufmerkſamkeit der gelehrten Muſiker — und das waren die eigentlichen Muſiker — in irgend einer ehrenden Weiſe zu erregen. Ich meine jene ſogenannten Myſterien nämlich, welche jetzt, zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts, entſtanden und welche weiter Nichts waren als ſolche Volksſpiele, nur daß der dabei dargeſtellte Gegenſtand ſtets ein wirklich bibliſcher ſeyn mußte. Die Muſik, welche dabei ſtatt hatte, beſtand meiſtens nur in uniſoniſch abgeſungenen Liedern oder muſikaliſchen Declamationen, und welcher Muſiker des fünfzehnten und ſechszehnten Jahrhunderts hätte einen uniſoniſchen, überhaupt einen einſtimmigen Geſang Muſik zu nennen gewagt, da dieſe nach ihrem Begriffe lediglich nur im künſtlichſten Contrapunkte beſtehen konnte. Wagte es doch daher auch in der erſten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts, zu Willaerts Zeiten, kein Muſiker, ſo gern er ſich um des Ruhmes und öffentlichen Preiſes willen in der Compoſition jener Neapolitaniſchen Canzonen und dergleichen verſuchte, dieſelben einſtimmig zu ſetzen, ſondern er wählte lieber den vierſtimmigen Geſang, um anderer Seits nicht auch als Muſiker und bei den Muſikern ſelbſt wieder ſein Anſehen zu verlieren. — Die Troubadours und ihre Genoſſen in Deutſchland und Italien — — es mochte manche ergreifende und liebliche Melodie unter den Weiſen ſeyn, in welchen ſie ihre Lieder der Liebe und des Muthes abſangen, doch war ihre Muſik als ſolche in den Händen der Jongleurs und Mineſtrels ſpäter wieder herabgeſunken zu gemeinen Bänkelſängereien oder poſſenvollem Straßengeſchrei, ſo daß kein guter Muſiker ohne ehrenrührigen Anſtoß wohl irgend eine Notiz davon nehmen konnte.

§. 113.

Fortſetzung.

Jetzt indeſſen und ſchon in der erſten Hälfte des laufenden ſechszehnten Jahrhunderts hatte einerſeits nicht allein der deutſche Choral bewieſen, welche ungewöhnliche und außerordentliche Wirkungen ſich auch durch den einſtimmigen Geſang hervorbringen laſſen, ſondern durch die lebhafte Theilnahme auch, welche die anerkannt größten Meiſter an ſeiner Compoſition bewieſen, war anderſeits die einſtimmige und einfache Tonſetzkunſt wieder zu höheren Ehren gelangt; war ferner durch jene von Paleſtrina begonnene und durch ihn auch vollkommen bewerkſtelligte Reform der Kirchenmuſik nicht allein ein Aehnliches auf italieniſchem Boden zunächſt geſchehen, ſondern zugleich auch der eigentliche Zweck der Muſik in ein anderes Licht geſtellt und der Beweis geführt worden, daß die Ehre

Digitized by Google

eines Muſikers oder Tonſetzers nicht etwa blos beſtehe in der möglichſt kunſtreichen contrapunktiſchen Combination der Töne, vielmehr in der äuſſeren Geſtaltung eines inneren Seelenzuſtandes, und zwar durch ſolch' einfache Mittel als dazu immer nur ausreichen möchten; hatte endlich — wie bereits angedeutet — hierdurch auch der Weg zu einer größeren Verſchiedenheit der Style oder Schreibarten ſich bahnt, indem der Charakter des auszudrückenden Seelenzuſtandes in ſolcher Richtung auch einen beſondern Charakter des Tonſtücks hervorrufen mußte, und konnte ſomit den Tonſetzern immer mehr und mehr auch die Ueberzeugung ſich aufdringen, daß in jeder Art der Tonſetzkunſt, in jedem Style ihr Anſehn und ihr Ruhm, ihre Ehre keineswegs gefährdet werde, wenn anders nur ſie ſelbſt es vermöchten, in welchem begonnenen Werke jene weſentlichſte Aufgabe der Kunſt auf geſchickte Weiſe zu löſen und zu erreichen. Dazu kam die Erinnerung an das Vergnügen, welches ehedem das Volk an erwähnten muſikaliſchen Spielen gefunden; kam die Erinnerung, daß ſelbſt bei den heiligen Vätern der Wunſch vorwalte, die Muſik mehr zum Vergnügen und zum gemüthlichen Leiten des Volks zu benutzen; kam die Erfahrung, daß im Volke beſonders der Heerd größeren künſtleriſchen Ruhmes errichtet ſey, wie endlich denn auch die Ueberzeugung, daß auf dem Wege contrapunktiſcher Speculation nichts Neueres und Größeres noch errungen werden könne, vielmehr ſolches, wornach doch jeder erwärmte und eifrige Künſtler nothwendiges Verlangen hegte, nur geſucht und gefunden werden müſſe in anderer Richtung. Jetzt alſo waren dem muſikaliſchen Talente und Genie die Thore nach allen Seiten hin geöffnet, und wir vermögen uns gar nicht zu wundern, wenn bald Jemand auf den Gedanken kam, dasjenige aus einer älteren oder nächſtliegenden Zeit wieder aufzunehmen, von deſſen großer Wirkung ſo unendlich viele und immer die zweideutigſten Beweiſe vorlagen, und, um im Intereſſe der Sache und Kunſt es edler zu geſtalten, ihm nur das abſtreifte, was früherhin bei der eigentlichen muſikaliſchen Welt, bei der Kirche, als deren Eigenthum bis dahin die eigentliche Muſik gegolten hatte und überhaupt auch bei den Gebildeteren der menſchlichen Geſellſchaft Anſtoß erregte. Es waren dies jene in vorhergehendem Paragraphen erwähnten Myſterien und der einſtimmige (monodiſche) Geſang. Die Myſterien waren verachtet um der Unziemlichkeit willen, mit welcher hier religiöſe Gegenſtände zur Beluſtigung des Volks öffentlich dargeſtellt und deren Geſchichte abgeſungen wurden; der einſtimmige Geſang, weil ſeine Geſtaltung von den Muſikern als keine Kunſt angeſehen wurde, und weil auch die Kirche, eines Theils um der gewöhnlichen Unſittlichkeit ſeiner Textewillen, andern Theils um der Erinnerung willen, welche er an dieſe und an den deutſchen Choral hätte erregen können, ihn

Digitized by Google

nicht in ſich aufgenommen hatte. Nahm man daher zu den Myſterien weltliche Gegenſtände und zu dieſen einſtimmigen Geſängen ſittlichere Texte, und war damit die hauptſächlichſte Veranlaſſung ihrer bisherigen künſtleriſchen Verachtung aus dem Wege geräumt, ſo konnte ihrer allgemeinen Theilnahme und ihrer Schätzung auch von Seiten der eigentlichen Muſiker um ſo weniger noch etwas Erhebliches im Wege ſtehen, als dieſe bereits im einfach edlen Style ſich zu bewegen gelernt und denſelben durchaus nicht als ihrer unwürdig erkannt hatten, und als in anderer Richtung auch das Verlangen des Volks nach lebhafterem Vergnügen durch die Muſik, und ſeine nimmer erſchlaffte Schauluſt dadurch hinlänglich befriedigt wurden, ohne der Kunſt ſelbſt das zu vergeben, worauf vorzüglich ihren Werth zu bauen ſie in der Anſicht der Tonſetzer ſowohl als in ihrem eigenen Begriffe nunmehr verwieſen war. Gefaßt aber den ganz richtigen Gedanken und ſeine Realiſirung folgte ihm aus gleichen Gründen unmittelbar nach. Volkslieder entſtanden in Menge, für alle Claſſen und Stände der menſchlichen Geſellſchaft, einſtimmige Canzonen u. dergl., und wie es in Deutſchland die bewährteſten Contrapunktiſten nicht mehr verſchmäheten, einſtimmige Choräle zu ſchreiben, ſo richtete ſich auf einmal auch in Italien deren Aufmerkſamkeit mit ſichtlicher Lebendigkeit auf derartige Compoſitionen, im Beifalle des Volks und ſelbſt der dadurch ergriffenen unmuſikaliſchen Menge ihren ſchönſten Lohn findend. An die Stelle der alten ſog. heiligen Myſterien traten beſonders ſog. Schäferſpiele, in welchen Scenen aus dem Landleben den Gegenſtand der Darſtellung ausmachten, und was früher in ſolcher Vorſtellung meiſt nur declamirt wurde, erhielt ſeinen Vortrag im Recitativ, das man mit dem einſtimmigen Geſange auch aus ſeiner Vergeſſenheit wieder hervorgeholt und gleich dieſem ſchätzen gelernt hatte. Einfache mehrſtimmige Chöre machten den Refrain, und der Contrapunktiſt bauete in ſolcher Vermiſchung der Monodie mit der Polyphonie ſich nun ein unabſehbar weites Feld, auf welchem er mit ungleich größerer Freiheit dann ſeine Kräfte zu üben und zu verſuchen vermochte, als im bloßen Style der Kirche, dem die Mehrſtimmigkeit, ungeachtet aller größern Einfachheit und Natürlichkeit des Geſanges, ſich doch immer noch als eine weſentlich charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit bewahrte.

§. 114.

Fortſetzung.

Doch war demnach der Uebertrag der Kirchenmuſik-Reform auch auf die weltliche Muſik gleichſam geſchehen vornehmlich nur mittelſt Veredlung der alten Myſterien, wie mittelſt Wiederaufnahme eines bis dahin in Verachtung und Vergeſſenheit gefallenen einſtimmigen Geſanges, und hatte

Digitized by Google

dadurch schon die Tonsetzkunst an sich sowohl wie in ihrer formellen Beziehung eine ungleich höhere und größere Verschiedenheit der Schreib- und Setzart erlangt, so mußte der Umstand, daß jene Mysterien im Grunde nichts Anderes waren, als mit Musik begleitete oder mit solcher untermischte dramatische Vorstellungen, vielleicht nach Art und in Nachahmung der alten griechischen und römischen Comödien und Tragödien, unserer Kunst unausbleiblich auch noch ein anderes, höchst wichtiges und in sich abgeschlossenes Bereich eröffnen, in welchem später sie dann jene colossalen und heroischen Erzeugnisse ihrer inneren wie äußeren Kraft aufzustellen sich gedrungen fühlte, die nach mancherley Vorgängen wir Oper zu nennen gewohnt worden sind; kurz mußte zu den bisher in der Musik geltenden Stylen oder Schreibarten endlich sich auch noch die dramatische Form der Tonsetzkunst gesellen, — eine Form, welche in Folge der Unbegränztheit ihrer bildenden Charaktere jedem Aufschwunge musikalischer Fantasie auch die allerhöchste Freiheit gestattete, und somit jeden Zwang, der hie und da noch der poetischen Ergießung in der Musik auferliegen mochte, auch gänzlich und bis zum letzten Durchbrechen der äußersten Fessel von sich abschüttelte.

Es ist hier nicht der Ort, uns ausführlich über das eigentliche, innere wie äußere, Wesen der Oper zu unterrichten; dazu wird im Anfange der folgenden Hauptgeschichte erst Gelegenheit werden; in der Zeitperiode, welche meine diesseitige Darstellung umfaßt, treten nur die allererstenAnfänge einer eigentlich dramatischen Musik unserer Betrachtung entgegen; doch zum Nachweis auch, daß wir diese Anfänge allein hier, gegen Ende des sechszehnten Jahrhunderts und in der bisher angedeuteten Entwicklungsfolge zwar, zu suchen haben, wird es nothwendig seyn, daß wir wenigstens im Allgemeinen uns über den Begriff einer Oper, als des einzigen Convoluts dramatischer Tonsetzweise, zuvor verständigen. Wir verstehen unter Oper eine scenische Handlung weltlichen (oder zum mindesten doch nicht aus der christlichen Religion gezogenen) Inhalts, wobei die Musik vom Anfange bis zum Ende in sofern den vorherrschenden Theil ausmacht, als die Hauptwirkung der ganzen Vorstellung und der vorzüglichste Antheil an deren Ausdrucke nur ihr zugewiesen bleibt, und sonach durchschnittlich alles Wesentliche in der mit jener verbundenen Declamation nicht gesprochen, sondern gesungen wird. Ich möchte jedes Wort in dieser Definition für von Wichtigkeit erklären. Daß Musik in dramatischen Spielen vorkam, ja sogar in dieselben verwebt wurde, war schon weit früher der Fall gewesen, und wollten wir daher unter Oper schlechtweg nur eine mit Musik verbundene,

Digitized by Google

alſo überhaupt eine ſceniſche Handlung verſtehen, bei der auch Muſik vorkommt, ſo fiele der erſte Urſprung der Oper in ein weit früheres Zeitalter. Waren doch ſelbſt jene Myſterien — wie geſagt — nichts Anderes als ſolche ſceniſche Darſtellungen, in die ſich auch die Muſik miſchte. Bereits im vierzehnten Jahrhunderte treffen wir in den geiſtlichen wie weltlichen Schauſpielen Muſik, und um ſo natürlicher, als dieſe Kunſt ſchon damals von dem Volke immer mehr begünſtigt wurde. Noch mehr nahm dieſe Liebhaberey im fünfzehnten Jahrhunderte zu, was ſich aus vielen Stellen alter Geſchichtswerke unumſtößlich nachweiſen läßt, und auch die Prachtliebe bei ſolchen Vorſtellungen griff immer weiter um ſich. Wie bereits erwähnt, waren um die Mitte unſeres gegenwärtigen Jahrhunderts die Schäferſpiele in Italien ganz beſonders Mode, und ſelbſt *Intermezzi*, d. h. muſikaliſche Zwiſchenſpiele, welche die Zwiſchenacte der Schauſpiele ausfüllten, hatte man bereits, wenigſtens iſt ganz gewiß, daß 1585 Aleſſandro Striggio und Chriſtofore Malvezzi dergl. zu dem Luſtſpiele des Grafen Giovanni de Bardi „Amico fido“ componirten, worin Götter und Halbgötter ſingend auftraten. Doch war das Alles noch keine eigentlich dramatiſche Muſik, war keine Muſik, welche den nächſten Begriff der Oper (ſ. oben) erfüllt hätte. Dieſer ſetzte vor Allem und unerläßlich die Wiederaufnahme des veralteten und nur in den Gregorianiſchen Kirchenweiſen ſich noch erhaltenen recitativiſchen, wie eine gleich ehrende Vermiſchung des einſtimmigen und mehrſtimmigen Geſanges voraus, denn anders wäre es gar nicht möglich geweſen, den vom Drama unzertrennlichen Monolog eben ſowohl muſikaliſch vortragen zu laſſen, als etwa die lyriſchen Ergüſſe der Chöre ꝛc., und war man dazu, zu dieſer Wiederaufnahme und Vermiſchung, wie gezeigt, erſt in der zweiten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts gelangt, ſo war man nun freilich und eben ſo gewiß auch gar nicht weit mehr davon, einmal den Verſuch zu machen, ein ganzes Drama, alle ſeine Theile oder doch die weſentlichſten davon, in Muſik zu ſetzen und muſikaliſch vortragen zu laſſen, als man vordem, und mochten in die vielfachen ſceniſchen Spiele ſich auch noch ſo viele muſikaliſche Momente und mit welchem Rechte oder Antheile einzudrängen ſuchen, ſchlechterdings und ſelbſt im Entfernteſten nicht auf eine ſolche Idee kommen konnte.

§. 115.

Fortſetzung.

Was man daher auch dagegen ſagen mag und ſchon vorzubringen geſucht hat: nach meiner Anſicht bleibt es, und aus ſowohl innern denn äußern Gründen, eine unbeſtreitbare Wahrheit, daß die erſten Keime einer

Digitized by Google

eigentlich dramatischen Musik und damit denn auch die erste Idee einer eigentlichen Oper keiner andern Zeit als dem Ende des sechszehnten Jahrhunderts entsprossen sind. Ich weiß wohl, der eben so gelehrte als fleißige und umsichtige Forscher Forkel z. B. geht in seiner Geschichte der Musik so weit, zu behaupten, daß Johann Sulpitius, der in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts lebte, der erste Erfinder der Oper gewesen sey, da 1480 bereits ein musikalisches Drama von demselben, „Bekehrung des heiligen Paulus", auf einem beweglichen Theater zu Rom gegeben worden sei, während dieses „musikalische Drama" doch nichts Anderes war, kurz die ganze Musik bei diesem Drama in nichts Anderem bestand als in einer abgesungenen Lobrede des Sulpitius auf den Dichter der geistlichen Comödie, den Cardinal Raphael Riario. Ziemlich übereinstimmend erzählt Mattheson *): „zu Rom wurde schon 1489 vom Cardinal Peter Riario (nicht Peter, sondern Raphael) ein dramatisches Stück oder ein Operettchen gedichtet, in Musik gesetzt von Francesco Beverini und daselbst aufgeführt. Es verging darauf kein Carneval ohne Opern" (!). Was für Ursache man hat, das und solches nachzuerzählen, geht aus dem bisherigen hinlänglich hervor, und wollen wir uns über Mattheson auch nicht wundern, wenn er so ohne alles Weitere, geradeweg und auf gut Glück hin ein altes Mysterium eine Oper oder Operette tauft, so hätte man nach seiner Zeit doch wohl Muße genug gehabt, ein allgemein feststehendes Urtheil in dieser Sache zu bilden; allein es geschah nicht, und ich mag die vielerlei irrthümlichen Sagen und Ansichten, welche darüber herrschen, nicht alle hier mittheilen, bis auf eine, welche in ihrer Unbestimmtheit und relativen Zuversichtlichkeit zugleich so viel Wahres in sich enthält, daß sie leicht geeignet sein könnte, einen lebendigen Glauben für sich erwecken, während sie in der Hauptsache selbst doch durchaus falsch sich herausstellt. Ich meine die Ansicht Finks, wie er dieselbe in seinem Werke der „Geschichte der Oper" ausspricht. Fink meint, die Sache mit der ersten Erfindung oder Einführung der Oper stehe gar nicht auf so sicheren Füßen, als man gewöhnlich glaube, und daran seien nur die Schriftsteller Schuld, welche uns ihre Aussagen gern für Untrüglichkeiten aufbürden möchten **); Niemand aber habe eigentlich das Recht, etwas Genaueres darüber zu sagen, und überhaupt könne man von keiner Erfindung der Oper reden, denn Alles, woraus die ersten

*) In seiner Critica Musica P. VI. p. 161.

**) Ein Vorwurf, der sich wohl jedem Schriftsteller und Lehrer machen läßt, wenn man will, denn jeder, auch Hr. Fink, hält seine Ansicht für die richtige und spricht sie als solche aus.

Digitized by Google

bestanden, einstimmiger Gesang, Recitativ ꝛc., sei schon anher da gewesen, u. s. w. Den letzten Satz zunächst betreffend, so ließe sich derselbe ebenfalls wieder auch auf jede andere Erfindung in der Welt anwenden, denn sicher sind immer die Bestandtheile, aus welchen deren Erzeugnisse bestehen, auch anher schon da gewesen. Wenn ein Schuhmacher einen Stiefel erfände, der von selbst sich an Fuß und Bein schiebt, ohne gezogen zu werden, so war Leder und Pech schon längst da. Als Kempelen seine Schachmaschine erfand, hatte man Schachbretter, Schachsteine, Räder, Federn ꝛc. auch schon längst. Ueberhaupt concentrirt sich der ganze Scharfsinn in Finks Urtheil lediglich auf einen Wortbegriff: Entstehung für Erfindung gesagt, und er wird selbst zugeben, daß er Unrecht hat; allein welcher Unterschied ist, und zumal hier, zwischen Entstehung und Erfindung? — Was von selbst, ohne Hülfe anderer Kräfte ꝛc., nicht entstehen kann, weil es kein Naturprodukt ist, muß doch nothwendig wohl erst erfunden werden, wenn überhaupt es entstehen soll, und so konnte die Oper nicht entstehen, wenn sie nicht erfunden worden wäre. Dem Erfinden geht, zur Vervollständigung und Richtigstellung seines Begriffs, nothwendig eine noch niemals vorher gefaßte und hinsichtlich der Realisirung mögliche Idee voraus, während ihre Realisirung selbst dann eben die Erfindung ist. Auf die Richtung der Idee kommt es dabei durchaus nicht an. Die Idee, ein Drama vollständig in Musik zu setzen, war, vor angegebener Zeit, wirklich aber noch niemals gefaßt worden, konnte, aus gleichfalls angegebenen Gründen, auch vordem niemals gefaßt, wenigstens nicht ausgeführt werden, und so — ist denn keine Ungereimtheit oder Unrichtigkeit abzusehen, wenn wir sagen, die Oper sei zu Ende des sechszehnten Jahrhunderts erfunden worden. Daß Recitativ und alle ihre sonstigen Bestandtheile schon da waren, kommt dabei nicht in Betracht; hier handelt es sich nur von der Zusammensetzung dieser Theile zu einer Oper (diese natürlich in ihrem unvollkommensten Zustande noch gedacht), und da diese Zusammensetzung neu war, so stellt sich auch die Oper oder überhaupt dramatische Musik als eine neue Erfindung jener Zeit heraus, deren weitere specielle Geschichte in Folgendem mitgetheilt werden mag.

§. 116.

Fortsetzung.

Der erste Gedanke an die Monodie, der — was für den Augenblick damals wohl noch Niemand ahnete — nachgehends und alsobald alle jene oben, besonders §. 113 und 114, aufgezählten und so außerordentlichen Folgen für das gesammte Musikwesen haben sollte, entstand in dem Hause des edlen Giovanni Bardi, Conte di Vernio, zu Florenz. Dieser,

Digitized by Google

ein eifriger Verehrer und Freund der Künste und Wissenschaften, sah nämlich alle Woche ein Paar Mal eine Gesellschaft von angesehenen Künstlern und Gelehrten bei sich, welche, durchdrungen von dem Stande der Dinge, sich darüber beriethen, wie und auf welche Weise unserer Tonkunst, die in der Kirche einen so bedeutenden Umschwung genommen, überhaupt auch wohl und besonders im öffentlichen Leben eine größere Förderung zu Theil werden könnte. Es befanden sich unter jenen z. B. der geschätzte musikalische Gelehrte, Schriftsteller und Lauteniſt Vincenzo Galilei (Vater des als Mathematiker und Astronom später so sehr berühmt gewordenen Galileo Galilei), Jacopo Peri, der zu Florenz ansässige Römer und ausgezeichnete Sänger Giulio Caccini u. A. Auch der Römer Emilio del Cavaliere stand mit der Gesellschaft durch eine lebhafte Correspondenz in Verbindung und war zum öfteren selbst gegenwärtig, um den Verhandlungen beizuwohnen. Einseitige Beobachter haben den verdienten Männern schon zu wiederholten Malen den Vorwurf gemacht, daß sie mit ihren Bemühungen Nichts gewollt hätten, als der herrschenden Liebe zum Griechenthume auch in der Kunst wieder einen erheblicheren Vorschub zu leisten, indem sie die Absicht offenkundig an den Tag gelegt, die altgriechische Tragödie mit ihren musikalischen Zuthaten wieder herzustellen; indessen — und ich habe mich im Innersten meines Herzens darüber gefreut, daß nicht Kiesewetter in seinem Geschichtsabrisse auch einen gleichen Ton anstimmte — wir heutigen Tags, da wir die Folgen kennen, sollten es für ein wahrhaftes Glück ansehen, daß die Männer wirklich auf einen solchen Gedanken kamen, denn nur im Streben nach dieser Absicht mußte ihr Blick nothwendig auch wieder auf den verschollenen oder verachteten einstimmigen Gesang mit einfacher Instrumentalbegleitung gerichtet werden, zu dessen ganzer würdiger Erinnerung, in dem begreiflichen Hasse der Italiener gegen den deutschen Choral, sie andern Falls schwerlich wohl gekommen wären, und daß sonst nicht etwa etwas Altgriechisches wieder in unsere Tonkunst sich hätte einschleichen können, dafür hatte ja diese selbst schon mit Thor und Riegel auf's beste gesorgt. Vincenzo Galilei war es, der den ersten Versuch und zwar in edlerer Weise wieder damit machte. Er nahm einige Fragmente oder Scenen aus Werken berühmter Dichter, erdachte eine für seine Stimme passende Melodie dazu und sang sie unter Begleitung seiner Laute ab. Die Sache erhielt Beifall und fand Nachahmung, vornehmlich von Seiten Caccini's. Im Ganzen angeschaut waren die auf diese Weise entstehenden Musikstücke nichts als recitirende Gesänge, welche sich theils zwischen damaliger Volksweise, theils zwischen der kirchlichen Psalmodie bewegten. Nun führte die Absicht der Herstellung altgriechischer Schauspiele

Digitized by Google

aber bald auch weiter. Graf Bardi dichtete dem letztgenannten Sänger, der unter den Mitgliedern der sogenannten Academie wohl die beste Stimme und den ausdrucksvollsten Vortrag haben mochte, eine Art Intermezzo, wie man früher wohl schon kannte, doch weniger für blos eine Stimme; das Stück hieß „Combattimento d'Apolline col Serpente“ und machte 1590 abermals großes Aufsehen, wenn dasselbe auch wohl mehr in der Vorliebe der Gesellschaft für das Neugefundene als in der eigentlichen Schönheit der Musik seinen Grund haben mochte, denn da sogar die späteren und für noch gelungener erklärten Versuche von der damals gewohnten Musikweise, ja nicht einmal viel von der Psalmodie abwichen, so dürfte man sich vielleicht sehr irren, wenn man in diesem „Kampfe des Apollo mit dem Drachen“ eine wirklich so ungehörte Vortrefflichkeit, einen so sehr geschmackvollen Zuschnitt im Melodischen, Rhythmischen oder Recitativischen suchen wollte. Uebrigens nannte man die Musik in bester Meinung eine ganz neue Musik (nuova musica), und bei der Lebhaftigkeit, womit der Italiener überhaupt für alle seine Unternehmen besorgt zu seyn pflegt, wiederholte man dies Wort auch so lange, bis die ganze Welt es glaubte und nachsagte. Rühmte sich doch daher Caccini, der sich nicht wenig über den Erfolg freuen mußte, später selbst auch, daß er der Erste gewesen sei, von welchem einstimmige Gesänge gedruckt worden seien, was wohl wahr seyn mochte, nur nicht in dem Sinne, als sei er überhaupt auch der Erste gewesen, der einstimmige Gesänge gesetzt hätte. In solchem Sinne war — wie gesagt — er nur einer der Erneuerer eines alt Vergessenen, das in der Art seiner Benutzung nur neu erschien.

Daß die schnell und immer mehr um sich greifende Gesellschaft auf dem einmal betretenden Wege fortfahren würde, ließ sich voraussehen, und besonders als sie in der Person des Jacob Corsi einen neuen Beschützer gewann, dessen Freund der damals sehr hoch geachtete Dichter Ottavio Rinuccini war, welcher gleichfalls nun seine Kräfte für das neue Heil in Bewegung setzte. Doch schlug einen wirklich neuen Weg auch er nicht im Geringsten ein, vielmehr war sein erstes dramatisches Gedicht, das er für die Versuche der Gesellschaft schrieb, im Grunde nichts Anderes als ein Schäferspiel, von welchem ich bereits gesagt habe, daß der Dichtung nach man dergl. in Italien schon um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts kannte. Es war jenes Spiel die berüchtigte „Daphne“. Die Composition ward Jacob Peri unter berathender Aufsicht des Dichters und mit Hinzuziehung des schon hierin erprobten Sängers Caccini übertragen. Die Dichtung, welche wir auch in einer deutschen Nachbildung von Martin Opitz noch jetzt besitzen, hat nach unseren heutigen Begriffen von einem dramatischen Stücke gar keinen oder doch nur sehr wenigen

Digitized by Google

Werth; wie es mit der Musik in dieser Beziehung gestanden, wissen wir nicht mehr, da sich Nichts davon bis auf unsere Zeiten erhalten hat. Den noch davon vorliegenden Beschreibungen zu Folge muß sie sich dem eigentlichen Recitativ der späteren Componisten und dem Arioſen mehr oder weniger genähert haben, und die begleitenden Instrumente bestanden in einem Flügel, einer großen Zither, einer Viola da Gamba und in einem Paar Flöten. Die erste Aufführung des Stücks hatte im J. 1594 im Hause des Corsi statt, und welches seltene Aufsehen sie erregte, kann man daraus abnehmen, daß um so viel später noch eine Ueberſetzung davon besorgt wurde. Der Ruf der „neuen Kunst" drang selbst bis weit in's Ausland.

§. 117.

Fortsetzung.

Energischer noch, wenigstens für den Hauptzweck, wirkte bald auch Orazio Vecchi zu Modena. Er schrieb im Jahre 1597 seinen „Anfiparnaso". War das Stück im Grunde auch nichts weiter als ein Mischmasch von zusammengestellten lustigen Scenen, die auf der Bühne gespielt und hinter den Coulissen von einem Chore gesungen wurden in einer Musik, welche mit dem Madrigalenstyle viele Aehnlichkeit hatte, so war es doch mehr auch schon denn ein bloßes Schäferspiel oder ein Intermezzo, war in seiner Art eine wirkliche Comödie, die ganz durchcomponirt erschien, und indem er dieselbe nicht blos privatim aufführen ließ, sondern in Wahrheit auf die Bühne brachte, verwies er äußerlich auch diese „neue Musik" dahin, wohin sie eigentlich gehörte, und zeigte so mit bestimmtem Finger den Weg, der zu weiterer Ausbildung der Sache gewandelt werden mußte. In Arteaga's „Geschichte der italienischen Oper" lesen wir eine ausführlichere Beschreibung dieses Stücks. Die Hauptpersonen darin waren Pantalon, Harlekin, Brigella und der spanische Capitän Cardono, der immer lächerlich gemacht wird, was Arteaga als einen Spanier besonders geärgert und daher auch bewogen zu haben scheint, diesen Versuch als immer noch völlig mißlungen zu erklären, was auch recht wohl möglich seyn konnte, da jene Personen alle in den verschiedensten Dialekten italienisch, lateinisch, hebräisch ꝛc. durch einander reden und singen; doch war er immer schon mehr im dramatischen Sinne als alle seine Vorgänger, und hatte jedenfalls das Verdienst, diese Art von Musik wirklich auch auf der Bühne eingeführt zu haben, was nun, um seinen glänzenden äußern Erfolgs willen, wiederum nicht lange ohne Nachahmung bleiben sollte, worunter besonders ein ähnliches Unternehmen am Hochzeitsfeste des Königs Heinrich IV von Frankreich hervorgehoben werden muß.

Digitized by Google

Eigentliche Geschichte
der
heutigen oder modernen Musik.

Erste Periode.

Von Erfindung der Oper bis zur ersten Ausbildung einer selbstständigen Instrumentalmusik, oder die Geschichte von Monteverde bis Scarlatti.

Zeit: 1600 — 1700.

Erstes Kapitel.

Allgemeiner Standpunkt oder Zustand der Musik überhaupt zu Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts.

§. 1.

Uebersichtlicher Rückblick.

Alle Kunst beruht als solche und nach ihrer äußerlichen, ihrer technischen Seite hin, welche erweislich ja den einzigen Gegenstand ihrer historischen Forschung bietet, *) auf einem gewissen Können und Vermögen. Wer eine Kunst ausübt, kann Etwas, was Andere nicht können oder zum mindesten doch nicht in der Art und Vollkommenheit, als Jener, hervorzubringen vermögen. Daher ja auch wohl zunächst nur ihr Name, der Name Kunst. Dieses Können und Vermögen in der Kunst indessen besteht nach solch' technischer Seite hin vornehmlich nur in der Behandlung eines äußerlichen Stoffes nach Absicht der Kunst und ihrer Gattung selbst, und der Stoff als solcher dann bleibt, welche Kunstgattung wir insbesondere auch in's Auge fassen, stets der Natur, der physischen Welt entnommen. Bei der Malerey ist es die Farbe und ihre Mischung, bei der Bildnerey der harte Stein, das Holz, spröde Erz ꝛc., bei der Musik der Ton mit seinen Combinationen, bei der Poesie das tönende oder gezeichnete Wort ꝛc. Ich wiederhole: nicht auf den Inhalt, das eigentlich belebende Princip,

*) Vergl. §. 5. ff. der Einleitung.

Digitized by Google

jenen Hauch der Seele, jenes geiſtige Intereſſe, welches dem Kunſtwerke Leben und Bewegung, Charakter und innerſte Thätigkeit verleiht, kommt es dabei ſchon an, ſondern lediglich auf den äußern bildſamen Stoff, durch welchen blos Fleiſch und Bein ſich geſtaltet, worin der künſtleriſche Geiſt dann ſpricht, athmet und ſich mittheilt. Dieſes Fleiſch und Bein aber wurzelt bei aller Kunſt, ſchaffe durch Ton oder Gebehrde, Farbe oder Wort, Stein oder Mörtel ſie ihre wunderbaren Geſtalten zur Welt, allein tief in der äußeren Natur ſelbſt, und das in Betrachtung gezogen, möchte es unbegreiflich uns faſt dünken, wie die Muſik, welche unſer wir nennen, ganze fünfzehn Jahrhunderte faſt brauchte, um nach Seiten ihres bildſamen Stoffes und deſſen Geſtaltungsfähigkeit hin bis zu dem Grade von Vollkommenheit zu gelangen, auf welchem mit Beginn desjenigen Zeitmoments wir ſie treffen, an welchen erklärter Maaßen unſere Geſchichte ſich hier eigentlich anknüpft, während alle übrigen Künſte, gleichem Boden entſproſſen, längſt vor dem auch in formeller Beziehung zu einer Ausbildung und Vollkommenheit gediehen waren, welche kaum noch eine größere Erweiterung ihrer mechaniſchen Kräfte in Ausſicht ſtellen laſſen wollte. Die Poeſie und bildende Kunſt — ſchon bei den Griechen und Römern, Aegyptern, Hetruriern u. ſ. w. und lange vor Chriſtus ſtanden ihre Werke in einer Vollendung da, welche das heutige Talent und der heutige Kunſtgeiſt oft noch vergebens nachzuahmen und zu erreichen ſtrebt; und aus den Zeiten des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts — welche unendliche, erhabene Größen ragen aus jenen Zeiten für das Studium dieſer Künſte zu uns herüber, und wie vollkommen erſcheinen uns bei ihnen ſchon ſelbſt die mechaniſcheſten Mittel, der allernatürlichſte Stoff in ſeiner Bildſamkeit entwickelt; nur der Ton brauchte ganze ſechszehn Jahrhunderte, ehe er eine nur einigermaßen elementariſche Kunſtkraft in ſich aufzunehmen vermochte. Doch auch nur ſechszehn Jahrhunderte, und ziehen wir neben ſeiner Weſenheit, die ihn als Produkt der äußern Natur dennoch ſo bedeutend von jedem andern Kunſtſtoffe unterſcheidet, auch noch den Umſtand, diejenige hiſtoriſche Thatſache in's Auge, daß, obgleich in ſich ſelbſt älter denn jede andere Kunſt, weil nicht durch und nach, ſondern ſogleich mit und in dem Menſchen entſtanden, die Muſik — was bei keiner andern Kunſt je und in ſo durchgreifendem Maaße der Fall geweſen iſt und ſeyn konnte — mit der totalen Umwälzung eines religiöſen Gemüthslebens und Glaubens im Chriſtenthume auch zu deſſen Anfang eine ſolch' vollkommene Reformation zu erfahren hatte, daß ihr kaum noch etwas Anderes von ſich ſelber blieb, denn der Stoff in ſeiner roheſten, ungeprüften Geſtalt, und daß ſomit in ihrer hiſtoriſchen Selbſtentwickelung ſie gewiſſermaßen zurückgeworfen ward bis zu den erſten Zeiten einer kaum erkeimenden Kindheit,

Digitized by Google

während alle anderen Künste und Wissenschaften in der Richtung, welche sie einmal genommen, ruhig weiter wandeln und ihrer möglichsten Vollendung auch in technischer oder mechanischer Beziehung entgegen eilen konnten, so darf uns jener Unterschied gleichwohl nicht so außerordentlich, die Zeit nicht zu lange, und die ganze Erscheinung nicht als eine solch' verwunderliche und betrübende vorkommen, die, wäre sie nicht gewesen, unsere Kunst jetzt bereits um mehrere Jahrhunderte in ihrer Ausbildung voran dünken ließe, vielmehr als eine solche, welche in der Natur der Sache ihren unverhinderlichen Grund findet. Bleiben wir nur bei dem letzten Satze zuvor noch etwas stehen.

§. 2.

Fortsetzung.

Allerdings wirkten die früher (bei anderer Gelegenheit) schon erwähnten vielen verheerenden Kriege in den alten Kunstländern, namentlich in Griechenland, sehr nachtheilig auch auf die bildenden, überhaupt außermusikalischen Künste ein. Die Verwüstungen der Aetolier zu Dodona und Olympia, noch mehr die Zerstörung Corinths, die Belagerung von Athen und die Plünderungen von Delphi, Epidauros und Olympia im Mithridatischen Kriege brachten frühzeitig schon auch die herrlichsten bildenden Kunstwerke dort zu Grunde. Doch waren eben diese Kriege und Plünderungen allein nur das Mittel der Wegführung solcher griechischer und überhaupt classischer Werke nach dem Lande, wo fortan die Künste ihren fruchtbarsten Heerd aufschlagen sollten, nach Italien. Ohne sie hätte dieses kunstbegeisterte Land vielleicht in mehreren Jahrhunderten noch keine Ahnung gehabt von den Herrlichkeiten, in welchen besonders das alte Griechenland in solcher Beziehung vorstrahlte. Anfangs gebrauchte man diese Werke, wie mehrere Beispiele beweisen, zwar mehr nur zur Verherrlichung römischer Triumphe, aber sie waren doch da, wurden erhalten, und seitdem eine lebendigere Kunstliebhaberey allgemeinen Eingang fand, und jene Kunstwerke auch zur Zierde öffentlicher Spiele und Feste, besonders aber als Gegenstände des Luxus auf den Villen der Großen angewendet wurden, mußten sie auch den Trieb der Nachahmung erwecken und nicht allein in vielfachen Nachbildungen sich fortpflanzen, sondern auch das Talent zu ähnlichen Bildungen aus eigenen Kräften rege machen, und um so mehr, als wirklich Italien von nun an mit einer Menge griechischer Kunstwerke und Geräthschaften angefüllt wurde, so sehr, daß man zu deren Erwerbung hin und wieder selbst empörender Mittel sich zu bedienen für erlaubt hielt, wie man z. B. aus den Plünderungen eines Verres dreist

Digitized by Google

ſchließen darf, da andere Statthalter nach ihm es nicht viel beſſer werden gemacht haben *).

Zwar ſtand, nachdem durch ſolche Liebhaberey auf längere Zeit und vielfach für die Erhaltung und Vermehrung von dergl. Kunſtwerken geſorgt worden war, mit dem Verfall des römiſchen Reichs auch ein eben ſo ſchneller und gewiſſer Untergang denſelben wieder bevor. Auch wirkte, und vorzüglich ſeit dem vierten Jahrhunderte, der fanatiſche Eifer der Chriſten dahin, durch welchen ein großer Theil der herrlichſten Denkmäler zu Rom, Conſtantinopel, Alexandrien u. a. Städten entſtellt, zerſtört und vernichtet wurde, indem, durch den Geiſt ihrer Religion gegen viele Denkmäler gleichgültig gemacht, ein eigener Reiz ſie auf einmal beſeelte, durch ſolche Zerſtörung eine Art Wiedervergeltung früher erlittener Verfolgungen zu erlangen, und die Lehrer nicht allein durch Ermahnung und Beiſpiel darin vorangingen, ſondern die Obrigkeiten ſogar auch durch eigene Edikte dazu berechtigten. Die im fünften Jahrhunderte erfolgten verheerenden Einfälle barbariſcher Völker, durch welche das weſtrömiſche Reich ſich auflöste, konnten keinen beſſeren und günſtigeren Einfluß äußern, namentlich zu Rom, wo 409 und 410 Alarich, 455 Genſerich und 472 Ricimer plünderte, aber auch in den vorzüglichſten Städten des nördlichen Italiens und Galliens, wo um Mitte des genannten Jahrhunderts bekanntlich Attila wüthete. Bürgerliche Unruhen (z. B. in Conſtantinopel), Erdbeben (z. B. in Antiochien) brachen im oſtrömiſchen Reiche aus und ſtellten ebenfalls Verheerungen aller Art an unter außer muſikaliſchen Künſten und Wiſſenſchaften.

Doch ſo groß und betrübend auch all' der nachtheilige Einfluß ſeyn mochte, den dieſe Ereigniſſe auf genannte Künſte nothwendig ausüben mußten, immerhin waren ſie nicht im Stande, ganz und gar das zu vernichten, was Jahrtauſende hindurch des Menſchen angeborne Liebe zur Kunſt und ſein Talent und Trieb dazu geſchaffen hatten, und immerhin blieben in den Händen der Großen und reichen Anſtalten noch Werke genug übrig, welche bei neuerwachender Achtung vor ihnen, die zudem wohl ruhen, aber niemals ganz hinſterben kann in dem Menſchen, auch eben ſo kräftig wieder auf ihre Vermehrung und Aufnahme der Künſte und Wiſſenſchaften überhaupt hinwirken ſollten. Denken wir nur an den Fleiß, der vom ſechsten Jahrhunderte an ſchon wieder verwendet ward auf Erhaltung und Verbreitung alter claſſiſcher Literatur, und daß, wie der Denkmäler-Haß der Chriſten vordem verwüſtete und zerſtörte, ihr Bilder-

*) Vergl. Sicklers Geſchichte der Wegnahme und Abführung vorzüglicher Kunſtwerke aus den eroberten Ländern in die Länder der Sieger.

Digitized by Google

ſtreit nachdem, im achten und neunten Jahrhunderte, der bildenden Kunſt auch in ſofern einen bedeutenden Vorſchub wieder leiſten mußte, als bei den Bilder-Freunden die zu erſtrebende möglichſte Vollendung in den dahin gehörigen Künſten auch die hauptſächlichſte und ſiegreichſte Waffe nur ſeyn konnte gegen die Feinde. Die Kreuzzüge im eilften Jahrhunderte förderten zwar nicht ſonderlich, aber ſie zerſtörten doch auch nicht, wenigſtens nicht in Italien; und welche Epoche begann endlich mit dem vierzehnten Jahrhunderte für die bildenden und anderen außermuſikaliſchen Künſte, beſonders in Italien! — Ein Leonardo da Vinci, Michel Angelo, Raphael Sanzio, Giorgione Barbarello, Caſtelfranco, Titian und Correggio ſtehen an der Spitze der Maler; ein Nicolaus von Piſa, Donatello, Tatti, Lorenzo Botti, Della Porta, Buonarotti, Bernini und Algardi an der Spitze der Bildhauer; Bonaſone, Marco di Ravenna, di Ghiſi, Carracci u. A. an der Spitze der Kupferſtecher, u. ſ. w. Der heitere Himmel, unter welchem Italien liegt, glühende Fantaſie, frohe Lebensluſt, angeborner Schönheitsſinn ſeiner Bewohner, dazu ſtete Gelegenheit, ſchöne Formen in der Natur und in den noch immer ſehr zahlreich vorhandenen Muſtern der Antiken anzuſchauen, und eine hohe Empfänglichkeit des Gemüths für äußere Religiöſität veranlaßten eine Ausbildung dieſer Künſte, daß zu Ende des fünfzehnten und ſechszehnten Jahrhunderts ſchon ſie da zu ſtehen ſcheinen, wo die Muſik kaum heutigen Tages erſt angelangt zu ſein nur glauben darf.

§. 3.

Fortſetzung.

So fällt, im Vergleich des Alters, denn unbedingt für unſere Kunſt der Vorwurf hinweg, als habe ſie nicht gleichen Schritt zu halten vermocht mit den übrigen Künſten in Abſicht auf ihre innere wie äußere Ausbildung, und eine Zeit zu ſolcher gebraucht, welche, kaum halb durchſchritten, dieſe bereits in ihrer Vollkommenheit ſie bei Weitem überflügelt. Bot — und, was einen weitern Grund für die Unzuläſſigkeit einer Geſchichte unſerer Kunſt im Zuſammenhange mit der Geſchichte der übrigen Künſte abgiebt — bot zu Ende des ſechszehnten Jahrhunderts die Muſik auch durchaus noch keine weſentlichen Momente dar, welche irgendwie ihr das Recht hätten verleihen können, hinſichtlich ihrer techniſchen Ausbildung auf irgend eine Weiſe neben den übrigen ſogenannten ſchönen Künſten ſich vergleichend aufzuſtellen, ſo war keineswegs doch ſie etwa langſamer vorangeſchritten in der Zeit mit ihren entwickelnden Bewegungen, ſondern hatte da einen totalen Umſchwung erlitten und gleichſam aus ſich ſelbſt heraus

Digitized by Google

wieder einen neuen Anfang nehmen müssen, wo die übrigen Künste bereits mit beflügelteren Schritten gleichsam fortbauen und forteilen konnten auf einer Grundlage und einem Boden, welcher schon von dem vorchristlichen Zeitalter in höchster Kunst und Zweckmäßigkeit ihnen gelegt war. Die Musik kämpfte in doppelter Beziehung beim Beginn des Christenthums: einmal sich los zu machen aus alten hemmenden Fesseln, und dann aus sich selbst auch wieder sich heranzubilden zu einem neuen kunstmäßigen, freien Systeme; jede andere Kunst, mochten die Wirkungen des heiligen Christenthums auch nicht spurlos an ihrer Entwickelung vorübergehen, hatte gleichwohl einen solchen Kampf nicht zu bestehen, und aus den Segnungen des christlichen Lebens nur neue Kraft zu schöpfen zu einem Aufschwunge, den vordem sie schon genommen, aber wegen Erschlaffung der Flügel blos noch nicht hatte vollenden können; die Musik an und für sich — ja, ist wohl die älteste, die mit der Menschheit geborene Kunst, aber unsere Musik, die Musik in der formellen Gestalt, in welcher jetzt wir sie zu üben angewiesen sind, datirt sich erst von den ersten Tagen eines frischer aufkeimenden Christenthums her, und jede andere Kunst ist in solcher Beziehung weit älter, hatte Jahrtausende vielleicht schon in ihrer Schule durchlebt, ehe die unsere nur für diese selbst eine größere Freiheit anzusprechen vermochte.

§. 4.

Fortsetzung.

Indeß wäre es auch, hätte wirklich die Musik, um dahin auch nur in formeller Entwickelung zu gelangen, wo am Ende des sechszehnten Jahrhunderts wir noch so scheinbar dürftig sie treffen, — hätte wirklich sie bis dahin einen ungleich größern Zeitlauf gebraucht, denn jede andere ihrer schönen Schwestern, welche die Leiter bis zu verhältnißmäßig gleicher Stufe der Vollendung demnach in ungleich kürzerer Frist erstiegen haben sollte, was übrigens nach dem Bisherigen schlechterdings noch nicht zugegeben werden kann und darf, so hätte dazu ein fernerer und sehr wesentlicher Grund auch gelegen in der ganzen innern wie äußern Wesenheit des Stoffes selbst, auf welchen allein sie zur Gestaltung ihrer schönen Werke als das einzige Material angewiesen bleibt, also in Natur und Wesenheit des Tones.

Zwar ist dieser Ton, an und für sich und seinen nächsten Begriffen nach angeschaut, eben sowohl ein reines Produkt der Natur, als Farbe, Stein, Holz, Erde, und welcher Stoffe sonst die übrigen Künste zur Bildung ihrer Werke sich bedienen; aber er wird gleichwohl nicht so unmittelbar von derselben erzeugt, als alle diese weiter genannten Produkte, muß an und für sich schon, ungedenk seiner fernern Be-

Digitized by Google

handlung, mittelbar, durch mehr oder weniger künstliche oder mechanische Mittel ihr erst entlockt werden, und diese Art der mittelbaren Entstehung macht dann vor Allem schon einen Proceß in der Entwickelung nothwendig, den keine andere Kunst mit der Musik theilt und der diese unverhinderlich aufhält in der formellen Ausbildung gerade auf dem Punkte, wo die übrigen Künste bereits getrost fortschreiten können zu ihrem endlichen Ziele und wenn mit noch so geringer Kraft auch. Man halte mir hier nicht entgegen, daß z. B. die Farben des Malers ebenfalls nicht so unmittelbar von der Natur geboten werden, vielmehr deren Mischung und sonstige Zubereitung bis zu dem Endpunkte, wo sie wirklich der malenden Kunst zu dienen im Stande sind, Arbeiten, Studien und Erfahrungen voraussetzen, welche der künstlerischen Ausübung nicht weniger einen Proceß voranstellen, welcher die formale Bildung bis zu ihrer Vollendung wohl gleich lang und dauernd aufhielt und stets noch aufhält: dieser Proceß fällt zusammen erst mit einem zweiten des Tones, in welchem solcher in seinen mannigfachen Combinationen die Fähigkeit zu wahrhaft künstlerischer, zu eigentlich musikalischer Produktion anzunehmen sich anschickt, und einem Proceß zwar, der wiederum mit ungleich größern und aufhaltendern Schwierigkeiten verbunden seyn mußte, denn bei jeder andern Kunst, als dem Tone an und für sich alle jene Materialität auch abgeht, und er Nichts von einer gleichartigen Materialität an sich trägt, als welche an dem bildenden Stoffe jeder andern Kunst unabweislich haftet, das Unmaterielle in der Natur aber eine ungleich höhere und umfassendere wissenschaftliche Behandlung erfordert, denn das Materielle, nur auf wissenschaftlichem Wege und zwar auf einem solchen wissenschaftlichen Wege in seiner Wesenheit erforscht werden kann, der seine Speculationen wohl an die Empirie anknüpft, aber von da aus auch in das weniger begreifbare und schwerer zu übersehende Gebiet der Metaphysik gleichsam fortführt. Erde, Farben, Stein, Holz, — kurz welcher Stoffe eine außermusikalische Kunst sich zu ihrer Bildung bedient, — alle diese Gegenstände in ihren physischen Verhältnissen sowohl, als dahinaus zu untersuchen und zu erforschen, wie weit und in wie fern sie wohl künstlerischen Zwecken zu dienen vermögen, mag immerhin mancherlei wissenschaftliche Kräfte, die reichste Erfahrung voraussetzen und erfordern, die Materialität gleichwohl, welche an ihnen haftet und in welcher sie häufig mehr denn blos einen und jedenfalls den geübtesten unsrer Sinne, das Auge, berühren, erleichtert die Arbeit und fördert ungleich schneller sie zum Ende, während der unmaterielle Ton, der Klang in seiner reinen ätherischen Natur, jene Kräfte dabei nicht allein in einer ungleich höhern

Digitized by Google

Potenz noch bedingt, sondern selbst bei deren Vorhandensein, eben wegen seiner geringern Materialität, immer noch Zweifel, Ungewißheiten und bange Vermuthungen in den Resultaten zurückläßt, die mit der größten Vorsicht nur und also viel langsamer auch diese dann in das eigentliche praktische Leben übergehen lassen. Hundert und wieder hundert Mal mag der Akustiker, Harmoniker, Instrumentenmacher Versuche anstellen, ehe es auch nur ein Mal ihm gelingt, seiner Kunst eine Seite abzugewinnen, welche fähig wäre, in neuer Gestalt auch neue Wirkungen hervorzubringen, während der Chemiker, Physiker, Mineralog ꝛc. stets zu bestimmten Resultaten, ob nun positiv oder negativ gelangt, und, weil Alles bei ihm auf ganz natürlichen Regeln und unumstößlichen Gesetzen beruht, in ungleich minderem Grade auch derjenigen empirischen Bestätigung bedarf, durch welche jener oft erst und nur von der Richtigkeit des Wegs überzeugt wird, den er bei seinen Forschungen und Versuchen eingeschlagen hat und den nunmehr weiter und kühner zu verfolgen er Muth erhält.

Sonach beruht denn, wie und von welcher Seite auch wir die Sache anschauen, die Annahme, daß die Musik in Hinsicht ihrer formellen Entwickelung und Ausbildung zurückgeblieben und überflügelt worden wäre von den übrigen Künsten, stets auf entweder unrichtigen Voraussetzungen, Mangel an historischen Kenntnissen, oder jedenfalls nur sehr einseitigen, in voller Berücksichtigung unhaltbaren Gründen, und dürfte man andrer Seits eher einen Rückschritt, einen verderblichen Stillstand es schon nennen, wenn nur einmal in der Geschichte wir eine Kunst, wie z. B. die Malerei, Bildhauerei ꝛc., hinsichtlich ihrer materiellen Fähigkeiten und formellen Entwickelung auf gleichem Höhengrade anträfen mit der Musik, und diese in jedem Augenblicke nicht einer Kraft noch entbehrte, durch welche jene schon bis zu einem höheren, freieren Gebiet, zu einer größern, reichern Mannigfaltigkeit der einzelnen extensiven Gestaltungen sich aufgeschwungen hatte.

§. 5.

Fortsetzung.

In der That aber waren die formellen Kräfte unsrer Kunst zu den Zeiten des Endes des sechszehnten oder Anfangs des siebenzehnten Jahrhunderts auch gar nicht mehr so gering, daß irgend eine andere Kunst, wie strotzend und glänzend sie auch dastehen mochte in markiger Fülle, so stolz und mitleidsvoll zugleich auf sie hätte herabsehen dürfen. Bringen wir nicht in Anschlag, daß, dienend hauptsächlich nur der Kirche, die Musik damals auch immer noch einen gewissen Heiligenschein um sich verbreitete,

Digitized by Google

der ein solches Herabsehen von Seiten ihrer Schwestern schlechterdings nicht möglich werden lassen konnte, und daß die Art ihres Betriebs, das Componiren meist kirchlicher Texte in fremder Sprache, das Identificiren der Begriffe von Tonsetzer, Sänger und Spieler, auch auf Seiten der Musiker selbst — wie einen besonderen Grad von wissenschaftlicher Bildung, der zugleich zu anderen hohen Stufen im Staate und in der gesellschaftlichen Verbindung erheben konnte, voraussetzte, so auch ein Ansehen und eine gewisse politische Würde sicherte, welche in sich selbst schon ein natürliches Widerstreben solchartiger Geringschätzung entgegenstellte; lassen wir ferner auch unberührt seyn die historische Thatsache, daß eben am Ende des sechszehnten Jahrhunderts die Musik die höchste Blüthe ihrer eigentlich classischen Geschichtsperiode durchlebt hatte oder noch durchlebte, und darin in sofern schon ein Beweis für meine Anfangs dieses Paragraphen ausgesprochene Behauptung liegen mußte, als der Begriff der Classicität in einer Kunst an und für sich schon einen höhern Reichthum, freiere und bewegliche Bildsamkeit formeller oder technischer Kräfte voraussetzt *), — halten wir vielmehr uns lediglich nur an den Stand der Dinge selbst, an das, was und wie es technisch in der Musik zu mehrangedeuteter Zeit vorlag und wie es sich jetzt noch in von dorther auf den heutigen Tag überkommenen Tonwerken unsern Augen unverkennbar darstellt, und wir müssen uns im ganzen Sinne des Worts, wie zur vollsten Genüge unsers Zwecks von solcher Wahrheit überzeugen.

§. 6.

Fortsetzung.

Wenn keineswegs auch früher, ja nicht einmal um ein Decennium, viel weniger um ein halbes oder gar ganzes Jahrhundert zurück, finden wir mit Ende des sechszehnten und zu Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts doch völlig den Boden vor uns ausgebreitet, in welchem einzig und allein unsere jetzige Musikkunst in ihrer ganzen und vollen Gestalt wurzelt.

Was das erste Element derselben ausmacht, der Ton und seine mannigfache Combination für sich: schon unter Josquin und zu seinen Zeiten hatten die Künste des Contrapunkts, also zunächst der combinatorischen Tongestaltung, eine Höhe und Ausdehnung erreicht, daß — wie zu seiner Zeit in der Vorgeschichte gezeigt — dieselben kaum noch zu einer höheren Vollendung getrieben werden konnten, und bis unter Palestrina

*) Vergl. §. 10., 11. u. d. ff. der Einleitung.

Digitized by Google

und zu seinen Zeiten aber auch eine Biegsamkeit und Leichtigkeit der melodischen Verbindung und harmonischen Wendungen der Modulation ꝛc. noch sich angeeignet, daß jetzt der Ton selbst nicht blos zu möglichst reicher harmonischer Verwebung, sondern in derselben auch zur Erreichung wahrhaft künstlerischer Zwecke sich fähig zeigte.

Das zweite Element aller Musikkunst dann betreffend, ihren Rhythmus oder vielmehr ihre taktische Gestaltung, die Mensur, so war dieselbe ebenfalls schon vollkommen geordnet und aus einer früheren Weitschweifigkeit, ja chaotischen Verwickelung, welche, als eine so unabweisliche Folge früherer Speculationen sie sich auch darthun mußte, doch auf ihr selbst sowohl, wie auf ihrer Wirkung in der Musik schwer und mit dem nachtheiligsten Einflusse lastete, bereits wieder zurückgekehrt zu einer Einfachheit und überschaubaren Regelfestigkeit, daß bei aller künstlerischen Freiheit sie gleichwohl die tonische Gestalt mit Leichtigkeit fesselte an ein bestimmtes Maaß, das jeder Verirrung oder willkührlichen Ausartung mit gebieterischer Strenge unüberschreitbare Gränzen setzte.

Die Melodie, diese Seele, das eigentliche Herz, welches schlägt in dem sie umgebenden harmonischen Körper — sie war vergessen worden unter den reichen Vorwürfen, welche der stolze Verstand vorgelegt erhielt von letzterer, und kein erwärmender Lebenshauch fast wehete in den Klängen, die, blos in canonischer Werkstätte geschaffen, auch nur von der Mathematik noch glaubten Seegen erflehen und erwarten zu dürfen; doch mit der Monodie trat auch sie jetzt wieder hervor aus dem Dunkel alter Vergessenheit, und öffnete dann mit energischer Kraft auch sofort ihrer Kunst neue Richtungen, neue Gestalten und neue Formen, in denen sie sich lostrennte dann aus dem engen Kreise wohlgemeinter Weihe und in erneuerter Lebensfrische, zum Heile der Menschheit, da ihre Heimath aufschlug, wo ihr vom Anbeginn solche eigentlich gewesen, in des Volkes Mitte nämlich, als keines Einzelnen Eigenthum, sondern Gemeingut aller lebendigen Welt, und in keiner besondern Beziehung, sondern wirkend nach jedweder Richtung hin, wo der Ton nur den Wiederklang zu finden vermochte, den zu wirksamer Regung er so nothwendig bedarf. Nicht der Kirche allein, wie bisher, war die Pflege der Musik in ihrer Bedeutung als Kunst mehr überlassen, sondern, veredelnd von hier aus auch auf das außerkirchliche Leben gewirkt, hatte sie auch in diesem nun Aufnahme gefunden und konnte ihre Werke aufrichten überall und in jedweder Gestalt, welche Sinn und Geschmack, der Wille und die Kraft je von ihr fordern möchten.

Darf ich mir solchen Vergleich erlauben: was der gut genährte, mit scharfem Pfluge und tiefer Egge zubereitete Acker, das erscheint in

Digitized by Google

ſummariſchem Bilde unſere Muſik zu Ende des ſechszehnten Jahrhunderts. Alle Kraft, welche, tüchtig zu aller Saat, nach mancher Prüfung jener in ſich birgt, zu tragen und zu erzeugen nun jedwede Frucht, treffen wir auch hier. Ein öded, kulturloſes Feld war ſie geweſen ſeit Chriſti Tagen; die Zeiten aber hatten der Pflege ſich bemüht, einen Stein nach dem andern aus ſeinen Furchen geräumt, hie und da ſeine Kräfte erprobt und geübt durch manche Pflanze, die üppig blühend dann aufſchoß, wenn auch vereinzelt nur daſtehend und im Ganzen nicht wirkend; der eine Zweig ruft andere nach, und mit einem Male ſteht der Baum da in ganzer Pracht; nach und nach war das Feld rein geworden von allem Unkraut, hatte in gleichmäßiger Culturart ſich ausgebreitet über ſein ganzes Gebiet und ſchickte nun auch mit ganzer, gemeinſamer Kraft ſich an, Früchte zu tragen nach jeder Richtung hin, überall, und in allen ihm eigenen Geſtalten.

§. 7.

Fortſetzung.

Nach Art, Zweck und Gattung eigentlicher muſikaliſcher Kunſtwerke nehmen wir in der Regel drei verſchiedene Style in der Muſik an, einen Kammer-, Kirchen- und Theaterſtyl: in den erſten beiden Stylen war ſie längſt ſchon geübt und cultivirt worden, mit Wiederaufnahme des einſtimmigen Geſanges und der Veredlung der Volksmuſik jedoch hatte ſich auch der letzte ihr noch zugeſellt, und der geſammten Formenlehre, wie wir ſolche heute noch in der Muſik aufſtellen, war demnach ſchon mit Ende des ſechszehnten Jahrhunderts, indeß auch keinen Augenblick früher, jede Grundlage gegeben.

In organiſcher Beziehung, ſagen wir, zerfällt unſere Muſik im Allgemeinen in eine Vocal- und Inſtrumentalmuſik: beide beſtanden zu angegebener Zeit neben und mit einander, und wenn eines Theils auch in noch ſo dürftiger und wenig in einander greifender Weiſe, ſo werden wir bald erfahren, wie ſogleich mit Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts doch ein bedeutender Schritt zu weſentlicher Vervollkommnung der letzteren, der Inſtrumentalmuſik, um der erſteren nicht länger mehr ſo weit nachzuſtehen, nothwendig geſchehen mußte.

Weiter theilen wir in der Beziehung die Muſik jetzt ein in eine einund eine mehrſtimmige: ſchon im vorhergehenden Paragraphen habe ich davon geſprochen, doch ſey hier noch bemerkt, daß die Kirche, dieſer vornehmſte Sitz muſikaliſcher Kunſt damals, ſich zwar immer noch, wenigſtens in Italien und den übrigen unproteſtantiſchen Ländern, der Gregorianiſche Geſang ausgenommen, gegen die Monodie oder die einſtim-

Digitized by Google

mige Musik sträubte, indeß — wie wir in gegenwärtigem Kapitel noch erfahren werden — eben so gut auch Thor und Thür ihr bald öffnete, als die Idee einer dramatischen Musik sie zuerst wieder ins Leben gerufen und zu Ehren gebracht hatte.

Das Tonsystem für sich betreffend, beharrte ebenfalls die Kirchenmusik noch immer zwar an den alten hergebrachten Kirchentonarten, doch machten die Modulationen, welche man hie und da bereits sich auch in der Kirchenmusik gestattete, und die mancherlei chromatischen Gänge bald auch verschiedene Versetzungen nothwendig, und der Schritt von da bis zu wirklich fingirten Tonleitern und Tonarten auf anderen als den gewöhnlichen Grundtönen war wahrlich nicht mehr sehr weit.

Und endlich war man längst auch schon im Besitz des Mittels, durch welches allein ein Festhalten und Verbreiten musikalischer Künste nothwendig wird, im Besitz einer vollständigen Notenschrift und eines geregelten Notendrucks. So hatte in Wahrheit, wie wir die Sache auch anschauen, zu Ende des sechszehnten und zu Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts die Musik nach allen, für unseren Standpunkt nur möglichen Richtungen hin schon eine solch' feste Grundlage gewonnen, daß sie nur fortzubauen brauchte mit Ausdauer und Glück, um in kurzer Zeit dahin zu gelangen, wo jetzt wir sie als ein so unermeßlich großes und viel verzweigtes Wesen anstaunen. Für alle Formen, in denen sie jetzt ihre Werke offenbart, hatte sie bis dahin schon wenigstens die ersten Zeichen und Gebiete gewonnen, und die Mittel anlangend, deren sie dazu bedarf, waren solche in ihrer elementarischen Natur nicht minder vorhanden, ja vielfach geprüft zugleich, wie keine andere Kunst heute noch sich dessen von ihren bildenden Stoffen rühmen darf, freilich auch nicht nachzurühmen braucht.

Doch gehen wir jetzt zu einer etwas specielleren Betrachtung wenigstens derjenigen Theile über, welche unsere Kunst zu laufender Zeit noch nicht lange ihr Eigenthum nennen durfte, in Betreff eines länger schon Vorhandenen auf die Vorgeschichte verweisend, welche überhaupt zur weitern Vervollständigung dieses übersichtlichen Rückblickes zu Rathe gezogen werden möchte, da ohnmöglich ich mich entschließen konnte, behufs einer detaillirteren Darstellung hier das noch einmal zu wiederholen, was dort schon seine nöthige Aufzählung finden mußte.

§. 8.

Die dramatische Musik in ihren ersten Anfängen.

Einer dieser neuesten und zugleich sehr wichtigen Zweige der musi-

Digitized by Google

kalischen Kunst zu Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts war ihre Anwendung bei dramatischen Vorstellungen, dergestalt nämlich, daß sie einen unveräußerlichen, integrirenden Theil derselben selbst ausmachte, denn Musik überhaupt gelegentlich verwebt und verbunden mit solchen Vorstellungen hatte man erwiesener Maaßen bereits lange vordem und so gut als die alten Griechen bisweilen Gesang und Spiel in ihren Schauspielen hören ließen, nur war die Musik jetzt erst dahin bei diesen Vorstellungen gelangt, daß sie selbst gewissermaßen den Mittelpunkt derselben ausmachte, an der dramatischen Wirkung für sich den wesentlichsten Antheil nahm, und so die erste Idee zu dem offenbarte, was wir jetzt eine Oper heißen *).

Diese demnach — und wenn auch nur in ihrer ersten Geburt noch befangene — dramatische Musik bestand freilich aus Nichts weiter denn aus Recitativ mit untermischten Chören, und es läßt sich solches um so eher auch denken, als das Recitativ die nächstliegende und erste Frucht eines so eben wieder aufgenommenen einstimmigen Gesanges war und seyn konnte. Doch dürfen wir uns unter diesen Recitativen auch noch keineswegs eine solche Art der musikalischen Declamation etwa denken, wie später Scarlatti sie schuf, und wie wir heute sie zu begreifen gewohnt sind, sondern es waren meist schrittweise fortgehende oder auch auf ihrer Stufe beharrende Gesänge ohne eigentlichen declamatorischen und melodischen Schwung, häufig selbst des einfachen Wortaccents entbehrend, und im Ganzen steif, kalt, jedes Ausdruckes bar, mit einem Worte — ärmlich. Die Begleitung derselben machte ein gewöhnlicher **Basso continuo** aus, d. h. ein ununterbrochen fortgehender Baß, wie er auch bei den Kirchenmusiken wohl schon angewendet worden war, und der sich stets in einer solchen Figur bewegte, daß seine Stimme der Stimme des Sängers ein eigenen Gang in gleichen, gewöhnlich aber bewegteren Noten entgegensetzte. Die Chöre waren allerdings besser behandelt, und konnten dies füglich auch seyn, da jeder nur einigermaßen gute Tonsetzer damaliger Zeit, so schwer es sich denken läßt, im mehrstimmigen Satze weit mehr Uebung hatte, als im einstimmigen, und jenen daher auch nicht allein für weit leichter hielt als diesen, sondern mit ungleich größerer Leichtigkeit auch behandelte. Der Grund davon lag unstreitig darin, daß man von einer wahren Schönheit der Melodie, wie sie der gute einstimmige Gesang nothwendig erheischt, bis zu Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts gar keinen deutlichen Begriff hatte, und

*) Man sehe die §§. 113 ff. des vorhergehenden letzten Kapitels der Vorgeschichte.

Digitized by Google

im Durchſchnitt die Kunſt des Tonſatzes hauptſächlich nur in der harmoniſchen Combination der Töne ſuchte, daß bei Verſuchen im einſtimmigen Satze das natürliche Gefühl recht wohl aber zu der Nothwendigkeit einer Art von melodiſchem Schwunge hinleitete, während das Talent, Uebung und Erfahrung, kurz alle künſtleriſche Kraft wieder daran verzweifelte. Doch darf in jenen Chören keineswegs auch eine ſonderliche contrapunktiſche Kunſt und Gelehrſamkeit geſucht werden. Dieſe hätte das unerläßlich zu befriedigende Bedürfniß möglichſter Einfachheit nicht zugelaſſen, ohne welche ſchlechterdings nicht die Populariſirung der Muſik erreicht worden wäre, die intenſiv ja eine der nächſten Zwecke der ganzen neu geſchaffenen oder vielmehr neu ins Leben gerufenen Muſikart war, und welche ſich kurz vordem auch durch Paleſtrina's Bemühungen ſo wirkſam ſelbſt in der Kirche gezeigt hatte, wo bis dahin alle contrapunktiſche Gelehrſamkeit, aber mit verkehrten Folgen, ihr Panier aufgepflanzt. Die Chöre waren ſo wenig contrapunktiſche Meiſterwerke als überhaupt ein Ergebniß hoher künſtleriſcher Erfindung; immerhin jedoch wirkten ſie friſch in ihrer Abwechſelung mit dem Recitativ, und verſchafften der Liebe zu ſolcher Abwechſelung und damit vornehmlich auch zu dem einſtimmigen und einfachen Chor-Geſange eine bedeutende Verbreitung. Die inſtrumentale Begleitung betreffend, deren ebenfalls dieſe Chöre ſich ſchon erfreuten, und wodurch ſie ſich weſentlich auch von den bisherigen Kirchenchören unterſchieden, ſo war dieſelbe gleichfalls ſehr einfach, doch werde ich davon insbeſondere im ſechſten Kapitel dieſer unſrer erſten Geſchichtsperiode zu reden haben, indem daſelbſt die Inſtrumentalmuſik des ſiebenzehnten Jahrhunderts einen ſpeciellen Gegenſtand der Betrachtung abgiebt.

§. 9.

Fortſetzung.

Von einer Arie oder irgend etwas der Aehnlichem finden wir in dieſen erſten Verſuchen eigentlicher dramatiſcher Muſik nirgends und auch nur die geringſte Spur. Ich weiß wohl, daß dieſer Behauptung ſchon oft von Seiten einiger Hiſtoriker widerſprochen wurde, und dieſelben geradezu uns erzählen, daß ſchon zu Ende des ſechszehnten Jahrhunderts, und zwar durch jene Bemühungen eines Peri, Caccini ꝛc. ꝛc. im Hauſe des Grafen Bernio zu Florenz*) die Arie in ihrer erſten Grundlage geſchaffen worden ſey. Auch hält es ſchwer, ja es iſt ganz unmög-

*) Vergl. die §§. 116. ff. des letzten Kapitels der Vorgeſchichte.

Digitized by Google

lich, ihnen faktisch das Gegentheil zu beweisen, da von allen den gehörigen Orts angeführten ersten Versuchen dramatischer Musik aus den neunziger Jahren des sechszehnten Jahrhunderts weder durch den Druck noch in Abschriften außer Orazio Vecchi's „Anfiparnasso" Etwas auf uns gekommen ist, und wir im Grunde nicht viel mehr davon wissen und kennen als die Titel und was ältere Geschichtschreiber gelegentlich und in zerstreuten Bemerkungen darüber berichten; allein wenn in unserer Musik zu Ende des sechszehnten Jahrhunderts schon Etwas, was einer Arie auch nur im Entferntesten gleich sieht, vorhanden gewesen wäre, so würden wir ohne Zweifel doch auch wohl ein Aehnliches in den nachgeahmten Werken aus dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts, von welchen mit unbestreitbarer Integrität noch einige bis zu unseren Zeiten gelangt sind, vorfinden, und das ist nicht der Fall. Dazu wissen wir gewiß und werde ich auch alsbald in einem der gleich nachfolgenden Paragraphen darzuthun haben, daß Ludovico Viadana der Erste war, welcher dem melodischen oder einstimmigen Satze einen solchen seelenvollen Schwung zu geben wußte, daß etwas Arienartiges mit der Zeit daraus entstehen konnte, Viadana aber wirkte hauptsächlich erst um 1600, und das Alles gegen jene Meinung gehalten, bleibt doch unbedingt wohl das Recht auf unserer Seite. Oder sollten gar die Vertheidiger eines solch' hohen Alters der Arie sich auf erwähnten Anfiparnasso des Orazio Vecchi berufen, der allerdings im Jahre 1597 zu Venedig, gleich nach seiner ersten öffentlichen Aufführung, gedruckt wurde, und das einzige Beweismittel abzugeben im Stande ist, so möchte man fragen, wo, in welchem seiner Theile diese so getaufte Commedia armonica, die aus Nichts besteht denn einer Reihe fünfstimmiger Madrigale und nicht einmal ein Recitativ, viel weniger einen andern einstimmigen Gesang in sich schließt, einen solchen Beweis zu führen im Stande wäre?

Mit dem einfachen Recitativ und seinen untermischten Chören indessen machte man sowohl ernste als komische Theaterversuche, unterschied also nicht minder denn jetzt auf der Bühne bereits zwei verschiedene Musikgattungen, die sich zudem auch bestimmen und herausstellen mußten durch den scenischen Inhalt der Vorstellung und den Text der Gesänge selbst. Am meisten geliebt übrigens waren die Schäfer- und Götterspiele: die Höfe, an denen dergleichen musikalische Dramen den meisten Eingang gefunden hatten, konnten dabei vornehmlich ihren Reichthum, Glanz und Aufwand zeigen, und so einen Ehrgeiz befriedigen, zu welchem Zeitumstände und gesellschaftliche Stellung eben so viele Nahrung boten, als die Befriedigung selbst dann natürlichen Einfluß äußerte auf die Richtung der Liebe, welche überhaupt sie zu den schönen Künsten hegten.

Digitized by Google

§. 10.

Aufnahme der Monodie in die Kirchenmusik.

Freilich sollte man sich, auch in Berücksichtigung der letzten Umstände, immer noch zu zweifeln geneigt finden, daß ein musikalisches Drama in dem Zustande, wie wir obiger Beschreibung zu Folge es im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts finden, irgend welchen e. einigermaßen ausgebreitete und lebhaftere Theilnahme sich hätte erwerben können; doch wirkte dazu nicht allein wohl die Neuheit der Sache und der Verein der drei Künste des Lebens, der Poesie, Musik und Mimik, welcher lediglich nur in der Oper möglich wurde und niemals seine Wirkung verfehlen kann und wird, ja dem größeren Publikum eine der mißlungensten, schlechtesten Opern oft noch interessanter erscheinen läßt, denn eine bloße Musik, ein alles sonstigen Zuthuns entblößtes und baren Tonwerks, das, als solches, zu seiner vollkommenen Auffassung schon eine höhere, gereiftere Bildung sowohl überhaupt als in Kunstsachen insbesondere voraussetzt, sondern unzweifelhaft auch der Reiz an und für sich, den solche Abwechselung von ein- und mehrstimmigen Gesängen mit fortdauernder Instrumental-Begleitung für den in musikalischen Dingen noch keineswegs sehr geübten Hörer offenbaren mußte, und einen wahrlich mehr als blos scheinbar überzeugenden Grund für diese Annahme bietet sofort die Thatsache dar, daß kurz nach den ersten Versuchen in solcher dramatischen Musik die Monodie oder der einstimmige Gesang auch wieder in der Kirche sich einen bereits viel gewünschten Eingang verschaffte. Soll ich auch nicht noch einmal auf den deutschen Choral zurückkommen, der hier zudem um so weniger wohl von bedeutendem Einflusse gewesen seyn mag, als die nächste Veranlassung zu solcher Aufnahme allerdings in ganz anderen Umständen gesucht werden muß, so hatte gleichwohl er gelehrt, daß das für Musik empfängliche und ihrer bedürftige Volk sich auch an dem einstimmigen Gesange, und um so herzlicher, inniger zwar zu erbauen vermag, als zu dessen Auffassung ihm die Kräfte ungleich weniger fehlen, denn zu dem Begreifen (in Kopf und Brust) eines mehrstimmigen contrapunktischen Satzes, und in der auffallend regen Theilnahme, in dem seltenen Enthusiasmus, den das Volk für jene ersten dramatischen Versuche, ungeachtet ihrer Armseligkeit und der Steifigkeit ihrer recitirenden Melodien, an den Tag legte, hatte diese Lehre ihre kräftigste Bestätigung gefunden. Nun mußte dazu aber auch noch kommen, daß die Capellen an Kirchen, Höfen, an Lehrinstituten und dergleichen mehr sich mit der Zeit an Zahl bedeutend vermehrt und nicht hiedurch allein, sondern auch durch die Auswanderungen vieler Sänger und Instrumentisten aus Italien nach Deutschland

Digitized by Google

und andern Ländern die verfügbare Zahl der ersteren sich an vielen Orten bedeutend verringert, oder die Kirchen namentlich nicht immer auch die Mittel hatten und in Umständen sich befanden, eine größere Anzahl ausübender Tonkünstler in ihrer Capelle zu erhalten, also die gewohnten und vorhandenen vielstimmigen, ja mehrchörigen Compositionen entweder mit sehr unzulänglichen Kräften ausgeführt oder das Bedürfniß auch nach extensiv weit einfacheren Tonwerken unausbleiblich sehr fühlbar werden mußte. Dürfen wir — und was könnte davon abhalten? — den mancherley Kirchen-Chroniken, die aus dem sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderte vorliegen, Glauben beimessen, so gab es damals fast keine Kirche zwar in Italien, welche nicht ihre eigene Sängercapelle gehabt hätte, indessen auch viele solcher Kirchen, bei denen diese Capelle kaum aus mehr denn zwei, drei, vier ordentlichen Sängern bestand. Italien aber war — wie wir wissen *) — damals der eigentliche Heerd, die vorzüglichste Wiege der musikalischen Kunst; und man denke sich den Effekt, wenn zwei, drei oder vier Sänger eine oft acht-, zwölf- und noch mehrstimmige Composition ausführten und ausführen mußten, da auch die kleinste Kirche einen Stolz darein setzte, derartige Werke, wie sie vielleicht in Rom gehört wurden, auch für sich zu besitzen, ja nicht selten von hier aus der Befehl dazu gegeben wurde, indem vielleicht eine mehrchörige Messe, ein Psalm oder dergleichen Palestrina's oder welches anderen Meisters dem Heiligen Vater sehr gefallen und nun „zum Heil der Christenheit" auch in allen Kirchen gehört werden sollte, in der Vielstimmigkeit ja die Componisten allein auch ihre Meisterschaft bewähren zu müssen glaubten. Natürlich wurden willführlich oder je nach Umständen dann mehrere Stimmen daraus weglassen, da zu dem heute so beliebten Geschäfte des „Arrangirens" wohl noch Niemand den Muth hatte. Der Erfolg konnte kein anderer als ein — um mich gelinde auszudrücken — sehr unglücklicher, für die Componisten selbst aber sehr nachtheiliger seyn, und wenn auf keiner andern, so mußte auf Seiten dieser doch nothwendig bald der Gedanke wach werden, durch irgend ein passendes Mittel dem Uebel abzuhelfen: ein Mittel aber, das wiederum nur gefunden werden konnte in möglichster auch extensiver Vereinfachung der Compositione selbst, und somit auf direktestem Wege hinwies auf den so sehr beliebten blos ein-, zwei-, drei- und vier-, selten mehrstimmigen und alles künstlichen Contrapunkts entblößten Satz im Drama.

---

*) Man sehe die Vorgeschichte.

Digitized by Google

§. 11.

Fortsetzung.

Der Erste, welcher — wenn ich so sagen darf — diesem Unfuge, und nicht etwa durch Worte und Vorstellungen blos, sondern durch die That und praktisches Beispiel zu steuern suchte, war der Mönch Ludovico Viadana, ein Spanier von Geburt, aber schon lange in Italien lebend, zuerst als Capellmeister an der Domkirche zu Mantua, dann an der Kirche di Concordia, und zuletzt an der Kirche zu Fano, wo er auch um 1625 gestorben zu sein scheint *). Dieser verdiente Mann schrieb in den Jahren 1596 und 1597 schon eine Anzahl ein-, zwei-, drei- und vierstimmiger Compositionen, welche er Kirchen-Concerte nannte, und mit welchen er namentlich den kleineren Kirchen Gelegenheit geben wollte, für ihre Kräfte passende Tonsätze aussuchen zu können. Das Unternehmen fand, um seines praktischen Nutzens und um des Vortheils willen, den das Leben selbst daraus zu ziehen vermochte, schnell allgemeinen Beifall, und nicht allein Viadana wurde dadurch veranlaßt, nach der Zeit noch mehr solcher Werke zu veröffentlichen, sondern viele andere Componisten mußten darin auch eine laute Aufforderung zur Nachahmung erkennen, und die Kirchenopern konnten nicht anders, als die Einführung dieser Art Compositionen in ihren Sprengeln gestatten. So haben wir von Viadana selbst außer Anderen noch jetzt einen starken Band solcher ein- bis vierstimmiger, mehrere Bände blos zweistimmiger, und zehn Bände zwei- bis vierstimmiger Kirchen-Concerte, die alle bei Vincenti in Venedig in den Jahren 1600 bis 1622 gedruckt wurden, nachgehends aber noch mancherley Nachdrücke und verschiedene Auflagen erlebten.

Doch nicht dieser praktische Nutzen allein, daß mit Hülfe dieser und solcher Werke nun auch die kleinste Kirchencapelle etwas für sie Geeignetes besaß, „das sie mit Ehren aufführen könnte", wie Viadana selbst sich in der Vorrede zu dem ersten Bande jener seiner Concerte auszudrücken beliebt, — nicht dieser praktische Nutzen allein verschaffte den Compositionen einen so schnellen Eingang und raschen glänzenden Erfolg, sondern in

*) Die historische Merkwürdigkeit dieses genialen Meisters hat, wie zu so manchen andern Andichtungen, auch zu verschiedenen irrigen Mittheilungen über sein Leben Veranlassung gegeben. So wird er von Einigen z. B., und namentlich von Italienern, gar oft für einen gebornen Italiener ausgegeben, der eigentlich Giovanni Mattia Viana geheißen, aber nachgehends aus diesen und jenen Gründen sich in Ludovico Viadana umgetauft habe; wird als Erfinder des Generalbasses bezeichnet, u. dgl. m., was Alles aber nicht wahr ist, und auch nicht wahr seyn kann, da Viadana selbst uns hinlängliche Nachrichten über sein Leben und Wirken hinterlassen hat, begreiflich nur nicht über seine Todeszeit.

Digitized by Google

Wahrheit auch war es Viadana zuerſt gelungen, beſonders in den ein- und zweiſtimmigen Sachen, einen wahrhaft melodiſchen Styl zu erzielen. Nicht als ob ich damit ſagen wollte, — und womit ich ja mir ſelbſt auch widerſprechen würde, — daß in den Werken älterer Tonſetzer, und namentlich eines Paleſtrina wie vorzüglich der glücklicheren Madrigaliſten, ſich noch gar keine melodiſch guten Wendungen und Stellen aufweiſen ließen, ſondern ſo viele auch deren vorhanden ſeyn mögen, immerhin erſcheinen ſie nur entweder als glücklich gefundene Motive für den Contrapunkt, oder als ein Geſang, der eben nur dem Contrapunkte, ja oft auch wohl nur der Accordenfolge ſein (ſomit zufälliges) Daſeyn verdankt, während Viadana's Melodien, wovon man ſich am beſten überzeugen kann, wenn man ſie von der begleitenden Harmonie lostrennt, wirklich als ſolche erfunden, leicht fließend, ſingbar und beſeelt von einem paſſenden Ausdrucke, als wirklich belebender Geſang erſcheinen, und in ſofern alſo die erſten — nach dem heutigen Begriffe des Worts — wahren Melodien ſind, welche unſere Geſchichte der muſikaliſchen Literatur nur irgend aufzuweiſen hat, und die eben deshalb aber auch — was nach meinem Dafürhalten gar keines näheren Nachweiſes mehr bedarf — nicht ohne den ergreifendſten und wirkſamſten Eindruck auf den Hörer bleiben konnten.

§. 12.

Fortſetzung.

Bei ſolchem Erfund, und wenn demnach Viadana gewiſſermaßen als derjenige geniale Meiſter in unſerer Geſchichte daſteht, der zuerſt in den Leib auch eine Seele hauchte, als der Meiſter, welcher zuerſt die Melodie lostrennte von ihrem harmoniſchen Zwange und auf ihren leichten Wellen auch den Geiſt des letzteren ſich empor ſchwingen ließ zu einem bis dahin noch nie geahnten Ausdrucke muſikaliſcher Kunſt, — bei ſolchem Erfunde, wenn Viadana ein ſolches merkwürdiges Kunſttalent war, ſollte auf den erſten Blick man ſich wundern, warum die Geſchichte nicht auch einen ſtrahlenderen, ſchimmernderen Kranz um ſein Haupt gewunden, und die Critik wie die Zeit ſich noch niemals bewogen gefunden hat, ſeine Werke auch zu den eigentlich klaſſiſchen zu zählen. Doch zu einem ganzen Ruhme in der Geſchichte und ſolchen dergeſtalt zu begründen im Momente des öffentlichen Erſcheinens, daß ſein Klang erſchallt wäre durch Jahrhunderte hindurch bis in das Reich der Unſterblichkeit, dazu gehörte zu Viadana's Zeiten ſtets und nothwendig auch noch harmoniſche Durchbildung, contrapunktiſche Vollendung, und in ſolcher Beziehung allerdings ſtand Viadana vielen ſeiner Zeitgenoſſen ſehr weit nach. Unantaſtbar groß ſind ſeine Verdienſte in melodiſcher Beziehung, — nichts

Digitized by Google

Weiter aber auch war er als glücklicher Melodiker, tieferer Gedankenfolge in der Begleitung gänzlich ermangelnd, polyphonischer Durchführung durchaus nicht fähig, und das reichte im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts nicht hin, ein Musiker zu heißen von glänzenderem Ruf und höherem verdienten Ansehen, das weiter als über den nächsten Wirkungskreis hinaus gereicht hätte. Und die Nichtachtung späterer Zeit betreffend, daß wir gleichwohl auch jetzt nicht seine Werke zu den eigentlich klassischen zu zählen uns geneigt finden wollen, so wissen wir ja, daß auch das Klassische eines Kunstwerks nicht minder eben in der völlig geistigen Durchdringung seiner Form besteht, welche Viadana's Compositionen aber bei solcher Ermattung und Schlaffigkeit des Accompagnements abgehen mußte, und dann war ja mit seinem Auftreten auch und der allgemeinen Verfolgung, des von ihm betretenen oder mindestens gezeigten Weges die eigentlich klassische Periode in der musikalischen Kunst schon — wenn auch noch nicht vorüber, doch ziemlich im Abnehmen begriffen.

Indeß sey alle dem, wie ihm wolle, jedenfalls gebührt Ludovico Viadana die Ehre der eigentlichen Erfindung, zum mindesten der ersten gelungenen Ausführung eines wahrhaft melodischen Styls, und da diese Erfindung, — wie wir weiterhin zu seiner Zeit auch erfahren werden — der erste Moment ist, in welchem das moderne Element in der Musik sich gewissermaßen verliert, so kann auch kaum noch ein anderes Ereigniß und ein anderer Mann für den Anfang unserer Geschichte sich wichtiger und merkenswerther erweisen als eben dieser und unser Viadana. Auch welches Interesse man in dieser Beziehung dem am Schlusse der vorangegangenen Vorgeschichte schon erwähnten Caccini hat zutheilen wollen *), niemals vermögen wir dessen sogenannte „Nuove musiche“ für geeignet zu halten, Viadana solche Ehre streitig zu machen, selbst wenn sie der Zeit nach aus einer früheren Epoche her sich datirten, was übrigens eben so wenig der Fall ist; und Orazio Vecchi anlangend, den man nicht weniger schon hier in die geschichtliche Betrachtung hat ziehen wollen, so habe ich vorhin §. 9 bereits meinen guten Glauben darüber ausgesprochen.

§. 13.

Vervollkommnung der instrumentalen Begleitung.

Zur hinlänglich wirksamen Ausführung solcher einfachen ein-, zwei- und dreistimmigen Gesänge, wie einer lebendig und selbstständiger hervortretenden Melodie überhaupt, ward nun aber aus dem Grunde auch eine vollkommere

*) S. § 116 der Vorgeschichte.

Digitized by Google

Ergänzung und Ausfüllung der Harmonie und des harmonischen Accompagnements durch die Orgel oder von Seiten anderer Instrumente nothwendig, als alle Melodie bekanntlich ja ihren eigentlichsten Charakter, ihre eigentlichste Farbe, ihr Licht, ihr Seyn und Werden erst erhält durch die tonisch und modulatorisch ordnende Harmonie, und wir erfahren sofort, wie Viadana's neue Schöpfung auch in anderer, selbst wissenschaftlicher Richtung augenblicklich von den segensreichsten Folgen seyn sollte. Zwar war die Praxis einer solchen Ausfüllung oder harmonischen Begleitung den Organisten, deren Dienst damals zumal überall von keinen gewöhnlichen Spielern, sondern von den tüchtigsten Mitgliedern der Capelle und in der Regel ausgezeichneten Harmonikern versehen wurde, schon längst geläufig, und dieselben verstanden ihr Accompagnement sowohl nach einer bezifferten, als nach einer unbezifferten Baßstimme, welche gewöhnlich sie aus den einzelnen Parten als Basso continuo für ihren Gebrauch zusammengetragen hatten, ziemlich ordentlich, d. h. regelmäßig, gut und harmonisch rein auszuführen; allein mit der Einführung der Monodie und des concertirenden Styls war dazu, wie jeder Verständige leicht begreift, ungleich mehr Aufmerksamkeit und Geschick erforderlich. Es kam jetzt nicht mehr blos darauf an, daß die Harmonien und Modulationen genau getroffen und in der Accorden- und Stimmenfolge keine Fehler begangen wurden, was vordem bei dem vielstimmigen Gesange, neben welchem die Orgel gar häufig überflüssig sogar einherging und alle Harmonie auch ohne sie schon so vollständig, kräftig und voll als nur immer nöthig und möglich erklang, und zu dem zumal eine nur unisonisch mit den einzelnen Stimmen fortgehende Begleitung wohl vollkommen hinreichte, sondern es kam nunmehr auch darauf an, daß dieselben mit Geschmack, Einsicht und künstlerischem Verstande vollbracht wurden. Bei einem Chore vordem machte es z. B. wenig oder gar nichts aus und hatte der Organist nicht darauf zu sehen, auf welche Weise, in welcher Lage, Höhe oder Tiefe, ob vollständig oder unvollständig, schwach oder stark er die Accorde spielte; jetzt indessen, wo er concertirende einstimmige Gesänge oft begleiten sollte, mußte auch auf alle diese Dinge und vornehmlich zwar sein Augenmerk gerichtet seyn, mußte er beurtheilen, ob diese oder jene, weite oder enge, hohe oder tiefe Lage der Accorde den Gesang am vortheilhaftesten unterstütze, ob schwach oder stark das Accompagnement seyn mußte, und welche dgl. Dinge mehr, die wesentlich zur Kunst eines sogenannten guten Generalbassisten gehören. Auch in Hinsicht des Treffens der modulatorischen Uebergänge mußte jetzt eine ungleich größere Sorgfalt bei dem Accompagnement verwendet werden, da bei ein-

Digitized by Google

ſtimmigem Geſange man jeden, auch den geringſten Fehler darin deutlicher bemerkt haben und derſelbe immer von ungleich nachtheiligerer Wirkung geweſen ſeyn würde, als bei dem Spiel zu ganzen Chören, wo ſelten der Geſang von einzelnen Tönen der Begleitung durchbrochen werden konnte. Und ſo richteten, in natürlicher Folge von Viadana's ſchöner Erfindung, ſich auch alle Kräfte auf Verbeſſerung und Förderung dieſes Theils unſerer Kunſt, den wir heut zu Tage gewöhnlich das Generalbaßſpiel zu nennen pflegen, und der in ſolchen Beſtrebniſſen wiederum ſpäter nicht ohne den weſentlichſten Einfluß bleiben konnte auf die Veredlung des inſtrumentalen Accompagnements überhaupt, namentlich bei dem Geſange außerhalb der Kirche, zu welchem häufiger noch als in dieſer die Inſtrumente in Mehrzahl zur Begleitung hinzugezogen wurden.

§. 14.

Anfänge einer theoretiſchen Anordnung und Begründung des Generalbaßſpiels und der ſogenannten Generalbaßſchrift.

Damit iſt zugleich ausgeſprochen, daß die Kunſt der inſtrumentalen Begleitung überhaupt ſowohl, als das, was insbeſondere wir Generalbaß und Generalbaßſpiel nennen, längſt ſchon vor Viadana da war, und man ſehr im Irrthum ſich befindet, wenn man — wie übrigens oft geſchieht — Viadana auch für den Erfinder dieſer Kunſt halten will, was ſelbſt ein Türk *), dieſer ſo ſehr verdiente Lehrmeiſter des Generalbaßſpiels, und Forkel noch thaten. Der Ziffern und ſonſtigen Zeichen über einer einfachen Baßſtimme hatten die Organiſten lange vor Beginn des ſiebenzehnten Jahrhunderts ſich als eines ſehr erleichternden Hülfsmittels für das Gedächtniß und nützlichen Wegweiſers für beſondere, in der Compoſition vorliegende Harmoniefolgen bedient, und mochten deren an Zahl noch ſo wenige ſeyn, oder mochten ſie im Ganzen auch noch ſo ſelten angewendet werden, da — wie geſagt — die Organiſten damaliger Zeit im Durchſchnitt beſſer, denn viele ihrer Herren Collegen von heute, ſowohl nach einer unbezifferten, als bezifferten Baßſtimme harmoniſch zu begleiten verſtanden, worin ja die ganze Kunſt des Generalbaßſpiels eigentlich nur beſteht, ſo waren ſie doch ſchon da, im Gebrauch, ohne daß wir jetzt noch ausfindig zu machen vermöchten, wer zuerſt ſie dem letztern zu übergeben verſucht hat. Jedoch geht hieraus wieder hervor, daß mit der Anwendung dieſer Zeichen ſelbſt auch die Art und Weiſe derſelben noch

*) Man vergleiche deſſen Generalbaßſchule.

Digitized by Google

immer dem jeweiligen Belieben des Spielers überlassen war. Wie es dem Organisten frei stand, seine Begleitung nach einer unbezifferten Stimme zu unternehmen, oder zur Sicherstellung derselben sich auch einiger Ziffern u. dgl., welche die Intervalle andeuteten, als Fingerzeige für die Harmoniefolge zu bedienen, so mochte es zweifelsohne ihm auch freistehen, wie und wo er diese Ziffern und sonstigen Zeichen zu dem Behufe anwandte, wenn er selbst nur ihre Bedeutung kannte. Und das konnte jetzt, wo das Generalbaßspiel und die instrumentale Begleitung überhaupt wegen der eingeführten Monodie eine ungleich höhere Bedeutung und Wichtigkeit erlangt hatte, unmöglich noch so fortgehen, und es läßt sich denken, daß, wie man überhaupt sich um die Verbesserung und Vervollkommnung dieser Kunst des Accompagnements in Prari bemühte, so auch sich bestrebt haben wird, auf gewisse theoretische Regeln, Gesetze und Principien dieselben zurückzuführen, da hierin doch allein nur das Mittel gefunden werden konnte, möglichen Ausschweifungen, Unordnungen und Unvollkommenheiten in der Sache vorzubeugen, und mit der Zeit dann, wenn praktische Erfahrung den theoretischen Lehrsatz erprobt und bestätigt haben würde, auch ein förmliches System dafür als allgemeine Norm aufstellen. Wirklich auch entstanden solche Regeln der Begleitung, und die Kunst des sogenannten Generalbaßspiels oder der harmonischen Begleitung nach einer einfachen Baßstimme mit der nöthigen Bezifferung ward zum Gegenstande eines ganz eigenen Studiums erhoben, dessen Ausbildung in der Folge wieder nicht wenig dazu beitragen mußte, ein helleres Licht über die gesammte Lehre der musikalischen Harmonie und ihre mannigfachen Verzweigungen zu verbreiten.

Daß an dieser theoretischen Begründung und größeren Regelung der Sache Viadana einen besondern Antheil nahm, läßt sich kaum anders erwarten, auch wenn kein weiterer historischer Nachweis mehr dafür vorläge. Von ihm, durch seine Erfindung der Kirchen-Concerte, war die Nothwendigkeit dazu hervorgerufen worden, wie hätte er, zumal in seiner Stellung als kirchlicher Diener und selbst Orgelspieler, sich entziehen können und sollen, derselben nach Kräften auch nachzukommen? — Freilich komme ich damit wieder auf einen Gegenstand, durch welchen ich mir schon einmal einen sehr heftigen Widerspruch zuzuziehen Gelegenheit hatte; doch sey es, und konnte ich mich beim ersten Vorgange nicht von der Irrigkeit meiner Ansicht überzeugen, so wird mir schwerlich auch dieses Mal ein anderes und helleres Licht aufgehen. In meiner vor einem Paar Jahren erschienenen „Generalbaßlehre" nämlich sagte ich einleitungsweise, daß der Sache nach diese Kunst schon im sechszehnten Jahrhundert vorhanden gewesen, hinsichtlich ihrer Theorie aber

Digitized by Google

erſt von Viadana mehr geordnet worden wäre; ich drückte mich vielleicht nur etwas undeutlich oder unbeſtimmt aus, und wenn dieſes nicht geſchehen, hätte vielleicht Hr. Dr. Fink in Leipzig nicht einen ſolch' ſtarken Anſtoß an der Stelle meines Buchs genommen und durch Schwarz auf Weiß zu beweiſen geſucht, daß ich „gleich vielen Anderen über die Verdienſte eines Viadana etwas fantaſire"*). Zu ſeinem erſten Buche der mehrerwähnten Kirchen-Concerte ſchrieb Viadana, als es gedruckt werden ſollte, eine Vorrede, welche er ſelbſt zu betiteln für gut fand: „Sopra il modo che dee tener l'organista in sonare rettamente sopra il basso continuo" etc., d. h. mit kurzen und deutlichen Worten: „über die richtige Art und Weiſe des Spiels nach einer Generalbaßſtimme von Seiten des Organiſten," denn Basso continuo ward — nebenbei bemerkt — damals ſchlechtweg auch wohl eine ſolche generalbaßmäßig eingerichtete Stimme genannt. Ich bitte, nur dieſen Titel vor der Hand gegen die unbeſtreitbare Thatſache zu halten, daß durch das Werk eben, welchem Viadana dieſe Abhandlung als Vorrede vorausſchickte, zuerſt die Nothwendigkeit einer größeren Sorgfalt und kunſtmäßigeren Regelung im Generalbaßſpiel hervorgerufen wurde, da in dieſem Werke die erſten concertirenden Geſänge enthalten waren: was folgt daraus und welchen Inhalt muß jeder Unbefangene von ſelbſt ſchon demnach in der Abhandlung erwarten? — Machen wir uns mit demſelben bekannt, doch um der lieben Wahrheit willen nicht nach Fink's Mittheilungen daraus. Viadana giebt — wenn auch noch keinen völlig ſyſtematiſchen Unterricht in der Generalbaßkunſt, den kein Vernünftiger je von ihm erwarten wird, da „im Anfange" zwar unſer guter Gott eine ſchöne Welt, aber noch kein ſterblicher Menſch im Anfange etwas Vollkommenes geſchaffen hat, doch eine Menge ſehr nützlicher Lehren und Regeln für den Organiſten in beſagter Angelegenheit, welche der Unpartheiiſche nicht anders, als den erſten Keim einer ordentlichen Theorie der vorliegenden Kunſt bezeichnen kann. Sind nicht alle Zeichen darin aufgeführt, welche wir jetzt in unſerer Generalbaßſchrift beſitzen: wer wird das verlangen oder erwarten? — aber wenn Viadana z. B. dort ſagt, daß der Generalbaſſiſt (Organiſt) diejenigen Töne aus ſeiner Begleitung weglaſſen ſoll, welche dem Sänger ſchon von Seiten des Componiſten zugetheilt wurden; wenn er ein zu volles Mitſpielen, ein Mitſpielen der Singſtimmen und dergl. Dinge mehr verbietet, oder andere vorſchreibt, — ſind das nicht Lehren und Regeln, welche auch heute noch in der Kunſt des Generalbaßſpiels gelten, und iſt damit nicht der

*) Man ſehe die Leipziger Allgem. Muſ. Ztg. vom Jahre 1839. pag. 655 ff.

Digitized by Google

Grund zu einer förmlichen Theorie dieser Kunst gelegt? — Wenn nicht, so kann nach der Ansicht des Herrn Dr. Fink z. B. Gregor d. Gr. auch nicht den ersten Grund zu unserm jetzigen Tonsystem gelegt haben, und das hat er doch eben so gewiß, als Gott die Welt geschaffen, mag zwischen Gregor's Satzungen und den heutigen Musiklehren, zu denen ich auch Hrn. Fink's „Grammatik" rechne, ein noch so himmelweiter Unterschied statt finden. Legen wir aber die Akten dieses überflüssigen Streites bei Seite und gehen lieber zu einem wichtigern Gegenstande über, nämlich den Organen, welcher die Tonkunst sich bis zum Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts bediente.

§. 15.

Die Instrumente bis zum Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts.

Diese Organe endlich hatten nicht minder denn so vieles Andere unserer Kunst im Laufe des sechszehnten Jahrhunderts, sowohl an Zahl und Mannigfaltigkeit, denn an eigener innerer Vollkommenheit, verhältnißmäßig sehr bedeutende Fortschritte gemacht. Das Clavier, die Violine, Viola, die Baßviole, die Guitarre ꝛc. hatten ziemlich ihre jetzige Gestalt schon, nur daß das Clavier noch nicht bundfrei und von geringerem Tonumfange war, die Baßviole theils fünf, theils nur drei Saiten trug, überhaupt in mehrfacher Gestalt und verschiedener Dimension verfertigt wurde, und eben so die Guitarre mehr der eigentlichen Cither noch sich näherte, auch bald in größerer, bald in kleinerer Gestalt erschien. Die Violine und Viola übrigens waren ziemlich ganz so wie jetzt, und haben seit jener Zeit auch nicht sehr große Veränderung mehr erlitten. Welcher Geigenspieler wüßte auch nicht, daß die um 1590 bis 1620 von den Gebrüdern, Vater und Söhnen Amati in Cremona verfertigten Violinen noch immer zu den besten Instrumenten gehören, welche er nur je erlangen kann? — Uebrigens hatte man zu damaliger Zeit auch eine Gattung kleinerer Violinen, welche den Beinamen der französischen führten (Violini piccioli alla Francese). Ein anderes sehr beliebtes Bogen-Instrument war die Gambe, die auch in verschiedenen Dimensionen benutzt wurde, als Gambenbaß und als Gambenviole. Von Blas-Instrumenten übte man besonders Posaune, Zinke (Cornet) und Trompete. Flöten waren ebenfalls vorhanden, nur noch in einem sehr unvollkommenen Zustande, meistens in antiker Form, in welcher sie, wie das Flageolet, angeblasen wurden, oder auch diesem sehr ähnlich. Eigentliche Querflöten finde ich in den Verzeichnissen damaliger Orchester nicht aufgeführt; doch wissen

Digitized by Google

wir, daß sie bereits vorhanden waren, wenn meist auch nur aus einem Stücke noch verfertigt und blos mit sechs Tonlöchern, ohne Klappen, welche von den Franzosen zuerst noch hinzugefügt wurden. Dagegen waren in den Orchestern sogenannte Holzorgeln (Organi di legno), die vielleicht den Dienst unserer Flöten versahen, von deren Beschaffenheit aber sich nirgends mehr eine genaue Beschreibung findet. Wahrscheinlich waren sie kleine Positive, in denen sämmtliche Pfeifen aus Holz bestanden. Im Uebrigen treffen wir in den Orchestern zu Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts auch Harfen, Regale, Cymbale (vulgo Hackebrett) und Flügel (ital. Cembalo oder Clavicembalo), die auch an Umfang bedeutend zugenommen hatten. *)

Am meisten und schnellsten ausgebildet hatte sich jedoch die Orgel, und man sollte kaum glauben, aber ein lebendiges Beispiel dafür, nämlich die 1576 zu Bernau gebaute Orgel, steht noch da, daß am Ende des sechszehnten Jahrhunderts man schon Orgeln von 50 und mehr zweckmäßig disponirten verschiedenen Stimmen finden konnte. Jene Orgel in Bernau hat 60 solche Stimmen und ein Rückpositiv. Die Manuale enthalten 48 Tasten, von CD bis dreigestrichen c, und das Pedal 26 Tasten, von C bis d. Aehnliche Orgeln baute man 1585 zu Danzig, 1590 zu Rostock und andern Orten, namentlich aber in Italien, wo deutsche Orgelbauer hoch im Ansehen standen.

Bei solchen Mitteln konnte es nicht fehlen, daß die Erweiterung und Vervollkommnung der Kunst nach allen Richtungen hin sich einen glücklichen Ausgang zu verschaffen wußte, und es von Seiten der Kunsttreibenden wohl nur eines verständigen und willigen Entgegenkommens bedurfte, um von jetzt an in erstaunlich kürzester Zeit die Musik auf einen Höhenpunkt, zu einem Flor zu erheben, zu dem sich aufzuschwingen sie selbst demnach die wirksamsten Kräfte bereits zu Anfang unseres Geschichtslaufes in sich trug.

*) Eine Beschreibung aller dieser Instrumente, wie auch des Nöthigsten aus ihrer Geschichte, findet man unter Anderen in meinem mehrangeführten „Universallexicon der Tonkunst“ in den betreffenden Artikeln. Hier konnte dazu kein Raum und auch nicht der Ort seyn.

Digitized by Google

Zweites Kapitel.

Erweiterung des Geſetzes der harmoniſchen Combination.

Monteverde's und ſeiner Zeitgenoſſen Wirken.

§. 16.

Monteverde und ſeine Zeitgenoſſen.

Wie weit das künſtleriſche Genie ſofort auch dieſe ſeine Aufgabe und die ganze Sachlage der Dinge und Umſtände begriff, mag die nicht unbedeutende Reihe von lauter ehrenwerthen, tüchtigen Talenten beweiſen, welche in ziemlich allen cultivirteren Ländern Europa's gleich zu Anfang gegenwärtiger Periode uns entgegentritt, die ganze Kraft ihres Geiſtes an die möglichſte Löſung jener zu ſetzen ſcheinend. Italien beſaß außer dem genannten gebornen Spanier Viadana und den früher (am Schluſſe der Vorgeſchichte) erwähnten Caccini, Cavaliere, Peri u. ſ. w. z. B. noch einen Agazzari (aus Siena), einen Agoſtini (aus Rom), einen Allegri (ebendaher), Casciolini (ebendaher), Catalani (aus Sicilien), Cifra (aus Rom), Cima (aus Mayland), Croce (aus Venedig), Frescobaldi (aus Rom), Gagliano (aus Florenz), Giacobbi (aus Bologna), Grandi (aus Venedig), Leoni (eben daher), Domenico und Virg. Mazzocchi (beide aus Rom), Monteverde (aus Venedig), Asprilio Pacello, den Venetianer Prioli, den Römer Quagliati, einen Turini, den Römer Ugolino u. ſ. w. In Deutſchland blüheten beſonders ein Buel, Erbach, der Franke Benedikt Faber, der Schleſier Franck, der freilich in Rom lebende Kapsberger, der jedem guten Muſiker noch in ehrenvollſter Erinnerung lebende Michael Prätorius, der Hamburger Selle, ein Walliſer u. a. m. Spanien hatte einen Heredia ꝛc., und nur Frankreich und England ſcheinen jetzt noch zurückgeblieben zu ſeyn in der Erzeugung wie in der Entwickelung von Kräften, welche nur irgendwie ſie dem fruchtbaren Auslande, und namentlich Italien und Deutſchland, gegenüber hätten in die Wagſchaale werfen oder Theil nehmen laſſen können an einem Wettlauf gleichſam, der jetzt von allen Seiten zu beginnen ſich anſchickte nach der Ehre, zur Vervollkommnung und Erweiterung der muſikaliſchen Künſte auch nur Etwas beigetragen zu haben.

Wie wohl der älteſte, ſo war der begabteſte und thätigſte unter allen jenen Meiſtern jedoch Monteverde, und wie er am kühnſten und energiſcheſten ſich gebehrdete in dem Wettlauf und Kampfe, ſo ward ſein Thun und Laſſen vornehmlich auch nur der Canon und Zielpunkt des geſammten

Digitized by Google

musikalischen Treibens der Zeit. Dieser Monteverde, Claudio mit Vornamen, den, um der mannigfachen Neuerungen willen, welche aus seinem Beispiele für die Kunst selbst hervorgingen, Viele auch wohl schon den Mozart seiner Zeit genannt haben, mit dem ich ihn gleichwohl nicht in eine genauere Parallele stellen möchte, und der um 1566 zu Cremona geboren wurde, war in seiner Jugend Nichts als Bratschenspieler, als welcher er bei dem damaligen Herzog von Mantua Dienste that. Ohne mich damit auf eine ausführliche Lebensgeschichte des merkwürdigen Mannes einlassen zu wollen, ist die Erwähnung dieses Umstandes doch in sofern von großer historischer Wichtigkeit, als wir uns daraus allein nur manche auffallende Erscheinung seiner späteren Wirksamkeit, vorzüglich in Beziehung auf die Instrumentalmusik zu erklären vermögen. Als Cremoneser hatte er die beste Gelegenheit, eine Menge vorzüglicher Saiteninstrumente kennen zu lernen, und als Bratschenspieler insbesondere wird er dieselbe sicher auch nicht unbenützt haben vorübergehen und so sich die Ueberzeugung von der Trefflichkeit instrumentalischer Wirkung entrinnen lassen, welche ein glückliches Geschick wie von selbst ihm entgegenführte. Später studirte er dann die Composition, schrieb manche Messe, manche Oper und manches Madrigal, ward Capellmeister zu Mantua, und als Componist für Cammer, Kirche und Theater — so weit sich das Wort für damalige Zeiten anwenden läßt — weltberühmt. Gegen 1620 wandte er sich nach Bologna, verweilte daselbst einige Zeit, ward Mitglied der dortigen Academie *), führte zu dem Zwecke mehrere seiner Werke auf, und ging dann nach Venedig, wo zunächst ihn manche Aufträge zu allerhand neuen Compositionen erwarteten, alsdann er zum Capellmeister an der St. Marcuskirche ernannt wurde — eine Stelle, welche um ihrer außerordentlichen Einträglichkeit willen bis in die neueren Zeiten noch als eine wahrhafte Großwürde im musikalischen Staate angesehen wurde — und wo er endlich im Jahre 1650 (nach Anderen 1651) starb.

§. 17.

Fortsetzung.

In theoretischer Beziehung, wenn allerdings auch nicht in praktischer, stand Monteverde ziemlich ebenbürtig zur Seite der Deutsche Michael Prätorius, und man kann wohl sagen, daß, was jener durch Vorgang und lebendiges Beispiel wirkte, dieser durch Wort und Lehre auch für die Welt zu erhalten strebte, und daß, wie Monteverde neben Viadana

*) Dergleichen Gesellschaften hatten sich, besonders in Italien, zu jener Zeit schon mehrere constituirt, nur behauptete die in Bologna immer noch das größte Ansehen.

Digitized by Google

einer der ersten Grundpfeiler ist, auf welchen für den Süden das ganze jetzige moderne Kunstgebäude beruht, so dieser *) Prätorius auch der Erste war, an welchem Deutschlands Ansehen in der musikalischen Kunst eine kräftige und von aller Welt geachtete Stütze fand, ohne damit auf ein engeres Anschließen der beiden Männer an sich und ihre künstlerischen Bemühungen deuten zu wollen. Geborener Thüringer war unser Michael Prätorius Churfürstlich Sächsischer und Herzoglich Braunschweigischer Capellmeister, auch Braunschweigischer Hof-Cammersecretair und Cammercomponist, und Prior des Benediktinerklosters Ringelheim bei Goslar, wo er 1621 an seinem Geburtstage in einem Alter von gerade 50 Jahren starb. **) Dasjenige seiner Werke, welches insbesondere ihm hier eine so auszeichnende Stelle anweist, und durch welches er sich auch bei seinen Lebzeiten schon einen weitverbreiteten glänzenden Ruf verschaffte, ist das „Syntagma musicum", welches er 1614 bis 1618 in drei Quartbänden zu Wittenberg und Wolfenbüttel herausgab. Der erste Band besteht aus zwei Theilen, von welchen der erste wieder in vier und der zweite in zwei Hauptcapitel getheilt worden ist. Das erste von diesen Hauptcapiteln handelt ausführlich von der Psalmodie; der zweite von der Liturgie; der dritte von den in der christlichen Kirche bis auf seine Zeit üblich gewesenen Gesängen; der vierte von der Beschaffenheit des Levitischen Tempeldienstes bei den Hebräern; der fünfte von der alten Musik außerhalb der Kirche, ihren vorzüglichsten Meistern und Schriftstellern, der Erfindung der Harmonie und Melodie, der Wirkung der Musik überhaupt und ihrem mannigfaltigen Gebrauch; und der sechste endlich von den Flöten, Cithern, Lyren und manchen anderen Instrumenten der alten Griechen, und von den bis auf seine Zeiten in Gebrauch gekommenen Instrumenten überhaupt. Der ganze zweite Band enthält eine vollständige Organographie, und im dritten endlich werden alle italienischen, französischen und englischen Gesänge, die Noten, der Takt, die Moden und Transpositionen, die mathematische Abtheilung der mancherley Instrumente, der Generalbaß, die Singkunst, und endlich die Anordnung eines Vocal- und Instrumental-Concerts ausführlich erklärt und abgehandelt. Ich führe diesen Inhalt des Werks ausdrücklich auch aus dem Grunde hier so vollständig an, weil er am besten zugleich von allen Kräften unserer Kunst zu Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts unterrichtet, und beweist nicht allein, daß dieselbe sich damals nach allen von uns denkbaren Richtungen hin schon einen freien,

*) Unsere Geschichte kennt nämlich noch mehrere Prätorius, z. B. einen Pseudo Hieronymus, der eigentlich Schultz hieß, dessen Sohn Jacob und noch andere.

**) Geboren war P. zu Kreutzberg in Thüringen am 15. Februar 1571.

Digitized by Google

offenen Ausweg gebahnt hatte und in solchen ihre Werke aufstellte, sondern die Theorie, die Wissenschaft auch bereits mit jedem, auch dem scheinbar geringfügigsten ihrer Zweige sich in forschender, speculativer Weise zu beschäftigen anfing. Prätorius z. B. spricht hier von der zweckmäßigen Anordnung eines Vocal- und Instrumental-Concerts: hätte er davon reden können, wenn die Sache selbst nicht schon da war? — Er spricht von Moden und Transpositionen: auch diese mußten demgemäß schon längst im Gebrauch seyn, u. dgl. m. *)

Als praktischer Tonsetzer war natürlich Prätorius nicht minder thätig, denn als theoretischer Schriftsteller, und worin namentlich ein deutscher Capellmeister damaliger Zeit nicht hätte zurückbleiben dürfen, in der Choral-Composition, hat er der Nachwelt manchen schönen Erguß auch in dieser Beziehung hinterlassen, doch sollte er im Ganzen mit ungleich geringerem Glücke und Erfolge in der Composition arbeiten, und so viele Messen, Motetten, Kirchenlieder, Kirchenconcerte ꝛc. wir auch jetzt noch von ihm besitzen, — im Allgemeinen sind sie mehr oder weniger vergessen, während jene theoretische Arbeiten schon um ihres historischen Interesses willen noch stets sehr gesucht werden.

§. 18.

Fortsetzung.

Von den übrigen genannten großen Meistern und Zeitgenossen Monteverde's verdient (für sein Fach) wohl nur Frescobaldi hier noch eine besonders vorziehende Erwähnung. Girolamo hieß derselbe mit Vornamen und war, zu Ferrara 1591 geboren, Organist an St. Peter zu Rom, als welcher er sich eines solch' außerordentlichen Rufs erfreute, daß, wie Baini in seinem Werke über Palestrina erzählt, mehr denn 30,000 Zuhörer herbeiströmten, als er zum erstenmale in der Vaticanskirche zu Rom spielen wollte. Kamen doch aus allen Ländern, namentlich aber aus Deutschland, auch Schüler herbei, die unter seiner Leitung sich ausbilden wollten. Daß die Orgel für sich bereits zu großer praktischer Meisterschaft ausreichte, ist §. 15 gezeigt worden. Der Geschichtschreiber Lorenzo Penna nennt Frescobaldi il maestro de suoi tempi. Als Spieler hatte er sich in Flandern ausgebildet, wo er sich um 1608 aufhielt. Wo er die Composition studirte, ist nicht mehr bekannt; doch schrieb er viele

*) Ein fernerer Beweis für die Richtigkeit meiner in den §§. 5 ff. ausgesprochenen Behauptung, daß mit Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts unsere gesammte jetzige Musikkunst, nach welcher Seite hin wir dieselbe auch anfassen mögen, in erster Grundlage schon festen Fuß gefaßt hatte.

Digitized by Google

für ihre Zeit treffliche Werke, als Canzonen, Magnificat, Toccaten, Hymnen u. ſ. w., wovon Gerber und Walther in ihren Wörterbüchern dem Intereſſirten ein ziemlich ausführliches Verzeichniß mittheilen. Eins ſeiner hauptſächlichſten Werke, „il primo libro delle Canzone a una, due, tre et quadro voce“, ward erſt nach ſeinem Tode von einem ſeiner Schüler, Bartolomeo Graſſi, zum Druck befördert. In ſeiner Jugend hatte er ſich als Sänger ſehr hervorgethan, ſo daß die größten Städte auch damals ſchon um ſeinen Beſitz gebuhlt haben und, um ihn zu hören und ſehen, man ihm von einem Orte zum andern nachgereist ſeyn ſoll. Nach Rom kam er um 1627, und die Organiſtenſtelle ſcheint er um 1630 erhalten zu haben. Sein Todesjahr muß noch vor die Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts fallen, da keines ſeiner Werke nach derſelben erſchienen iſt. Gewiſſes aber läßt ſich darüber ſchwerlich noch ermitteln, und wäre es doch auch nicht von ſo bedeutendem Gewinn für unſern Zweck hier.

§. 19.

Einführung freier Diſſonanzen und ſogenannter Wechſelnoten in den harmoniſchen Satz.

Worauf zunächſt nun das Streben aller dieſer würdigen Männer ſich richtete, war das Erringen einer wo möglich noch größeren Freiheit in der harmoniſchen Toncombination, und voran ging ihnen eben dabei, als Führer und im lebendigen Beiſpiele, vornehmlich der oben genannte Monteverde. Man kann nicht ſagen, daß er dadurch eine Art Reform in unſerer Kunſt hervorbringen wollte oder gegen ſeine Abſicht gleichwohl hervorgebracht hätte, denn dazu war der Boden gar nicht geſchaffen und geeignet, auf welchem er das Panier ſeiner Wahl eigentlich aufſchlug. Die Harmonie und ihr regelnder Canon wurzelten, wie jetzt, ſo auch damals ſchon ſo ſehr tief in einem unumſtößlichen, ewigen Geſetze der Natur, daß an eine eigentliche Reform hier gar nicht mehr gedacht werden konnte, und alle Beſtrebungen zum Höchſten nur auf eine größere Freiheit in der Benutzung gegebener Mittel, auf eine Erweiterung und höhere Fruchtbarkeit des Gebiets ausgehen mußten; und dahin auch ſtand Monteverde's und ſeiner Zeitgenoſſen und Nachfolger vornehmſtes Ringen, da eben hier ihnen eine Feſſel beſonders fühlbar und drückend werden mochte, welche alle jene neuen Formen, die unſere Kunſt ſich bereits im Drama, im einſtimmigen, wie ächt melodiſchen und ausdrucksvollen Geſange errungen hatte, gewiſſermaßen an einen Fleck ſchmiedete und augenſcheinlich dieſelben keinen Schritt weiter vorwärts zur vollkommneren Geſtaltung, die von dem

Digitized by Google

immer heller und lauter erwachenden Geſchmack doch nothwendig gefordert wurde, gehen laſſen wollte. Monteverde war für ſich ein ſo ſtrenger Contrapunktiſt als je einer, aber was Viadana in melodiſcher Beziehung geſchaffen hatte und was einen ſo tiefen Eindruck auf jedwedes Gemüth und jeden Kunſtſinn machte, ſchien ihm, wenn ſonſt auch noch ſo nothwendig, im Stehenbleiben bei der einmal hergebrachten Regel und Norm keineswegs doch erreichbar, wenn mit der ausdrucksvollen Melodie ſich nicht auch eine eben ſolche Harmonie, die ſich ihm als Wahlplatz darbot, vereinigen ſolle. Daß er mit dem, was wir Ausdruck in der Muſik nennen, nach unſerer heutigen Einſicht noch nicht den rechten Begriff verband, vielmehr darin hauptſächlich nur eine Art malender Charakteriſirung gegebener Zuſtände erblickte, können wir ihm um ſo weniger als Vorwurf zurechnen, als er die Nothwendigkeit ſolchen Ausdrucks vorzugsweiſe nur aus der Beſtimmung des eben erſtandenen Drama's ſchöpfte, und dieſes in Nichts beſtand als in einer Reihe verwandter oder contraſtirender Vorſtellungen, die in der Muſik ihre lebendige Abbildung oder Schilderung haben wollten, alſo hier das Harte, Grauſenhafte, Bizarre ꝛc. eben ſo wohl verlangten, als es dort mit dem Freundlichen, Angenehmen, Lieblichen je nach den Gegenſtänden der Handlung abwechſelte. Daher, um ſolche Effekte zu erreichen, verſuchte er denn — und man kann wohl ſagen, auf gut Glück hin und ſeiner contrapunktiſchen Gelehrſamkeit ungeachtet — manche neue, bis dahin noch niemals gewagte Combination, und da dieſe, wegen der längſt geſchehenen Regelung unſers Harmonieſyſtems oder insbeſondere der Theorie der con- und diſſonirenden Tonintervalle in nichts Anderem wohl beſtehen konnte als in einer freieren ungebundeneren Benützung der letzteren, der Diſſonanzen, und da zumal eine ſolche Freiheit ſeinem nächſten Zwecke eines verſchiedenen charakteriſtiſchen Ausdrucks auch am meiſten entſprach, ſo beſtand ſolche Neuerung auch hauptſächlich nur in dem Gebrauche von unvorbereiteten, alſo ſogenannten freien Diſſonanzen, und in der Einführung von — jetzt von uns ſogenannten — Wechſelnoten. So fing Monteverde z. B. an, die None mit der Quarte und Septime, die Septime mit der Secunde, und dergleichen Diſſonanzen mehr ohne alle geſetzliche Vorbereitung mit einander zu verbinden; ja er ging ſo weit in dieſen Freiheiten, daß, ſo weit ſich nach dem auch unſere harmoniſchen Mittel nach und nach ausdehnten, gleichwohl ſelbſt heut zu Tage noch manche davon vor dem Forum des eigentlich reinen oder ſogenannt ſtrengen Satzes als völlig unerlaubt erſcheinen.

Man kann ſich denken, daß bei den gewiſſenhafteren und unverrückt

Digitized by Google

am Alten, Hergebrachten hängenden gelehrten Contrapunktisten damaliger Zeit Monteverde damit großen, heftigen Anstoß erregte, und Anfechtungen aller Art blieben nicht aus, die ihn nicht selten dann in manche verdrießliche Streitigkeiten verwickelten. Indeß der Erfolg siegte, und der Beifall, den seine Werke, vorzüglich seine Madrigale fanden, in denen er neben seinen Opern ebenfalls und wie in seinen Kirchensachen von jenen und solchen Freiheiten insbesondere Gebrauch machte, ließ nicht allein ihn stets im Ruhm und Ansehn steigen, sondern bewirkte und um so mehr zwar, daß der Gebrauch freier Dissonanzen mit der Zeit, wenn auch mit einiger Einschränkung wieder, gesetzlich in die Theorie aufgenommen wurde, als um der außerordentlichen Wirkung seines Satzes willen die Praxis keinen Augenblick mehr anstand, ihm unbedingt und in der allgemeinsten Ausdehnung darin nachzufolgen. In der That aber auch ward durch diese Einführung von freieren Dissonanzen und sogenannten Wechselnoten allein erst möglich, der musikalischen Composition ein vollkommen geistiges, alle Nuancen unsrer innern Seelenthätigkeit durchdringendes Leben zu verleihen, sie wirklich zu einem tönenden Bilde unsers innern Gemüthslebens zu gestalten, was Monteverde's Mitwelt auch nicht weniger gefühlt haben muß, als wir es begreifen und einsehen, da er der erste Componist war, welchem jene das Prädikat eines geistreichen Tonsetzers beilegte, und der daher auch wagen durfte, sich selbst als den Erfinder des sogenannten genere concitato, d. h. des leidenschaftsvollen Styls, in der musikalischen Composition zu bezeichnen, was wirklich geschah in einer Vorrede, die er zu einem seiner 1638 zu Venedig gedruckten Madrigalenwerke schrieb *)

In Folge dieser sonach gewonnenen größeren Freiheit in der harmonischen Combination war es nun auch möglich, nicht blos mehr Abwechselung, intensiv rhythmischeren Schwung, Leidenschaftlichkeit und dergleichen in den Ausdruck eines Tonstücks überhaupt zu bringen, sondern speciell auch dramatische Spiele von den verschiedensten und heterogensten Charakteren in Musik zu setzen, wovon ebenfalls Monteverde das erste Beispiel ablegte, durch die Composition von Tancreds Streit mit Clorinda aus Tasso's „befreitem Jerusalem", welche zum Erstaunen der Welt er 1624 vollbrachte, und worin er ausdrücklich verschiedene Leidenschaften und Situationen, als Krieg, Gebete, Tod ꝛc. förmlich musikalisch und in einer Art auszudrücken versuchte, daß, wie Biadana der Melodie zuerst ihre ganze Bedeutung, Geist und Leben verlieh, so

*) Essendovi — sagt er daselbst — prima di me soltanto il *genere molle, ed il temperato.*

Digitized by Google

Monteverde der Harmonie diejenige Grundlage ihrer ganzen Ausdehnung gab, auf welcher gemeinschaftlich mit jener nun alle Musik, wie wir sie heute kennen, unter gehöriger Pflege empor zu sprossen vermochte, was auch daraus hervorgeht, daß neben jener ersten unmittelbaren Folge aus solchen Neuerungen auch in entfernterer Richtung alsbald sich noch mehrere andere gestalteten, welche auf die Bewunderung der Kunstverständigen eben so sehr als auf die Erweckung und Belebung jüngerer Talente kräftig einwirken mußten.

§. 20.

Entstehung des doppelten Contrapunkts und erste Anfänge einer wirklich fugirten Schreibart.

Durch jene größeren Freiheiten in der harmonischen Tonverbindung nämlich, und namentlich durch den erlaubten Gebrauch von frei, d. h. unvorbereitet, eintretenden Dissonanzen und sogenannten Wechselnoten ward nunmehr, und sobald als diese Freiheiten, theoretisch sanktionirt, sich auch mit der strengen Lehre des Contrapunkts auszugleichen suchten und von Contrapunktisten mehr und mehr als ein herrliches Mittel, sich ungehinderter auszudehnen und durchzuarbeiten den einmal gefaßten Gedanken, geliebt, geübt und in ihr System aufgenommen wurden, — dadurch und nach Eintreten dieses Ereignisses ward nunmehr auch eben das in unserem harmonischen Satze möglich, was wir doppelten Contrapunkt zu nennen pflegen, wie — als fast unabweisliche, unmittelbare Folge hiervon wieder — der eigentliche sogenannte Fugenstyl.

Mag es seyn, daß einmal diejenigen, welche nicht an die engere Bedeutung dieser Ausdrücke gewohnt sind, mir die Bemerkung hier entgegenhalten, daß Beispiele canonischer und somit auch contrapunktischer und fugirter Schreibart aus den Zeiten lange vor dem siebenzehnten Jahrhunderte uns schon vorliegen, und anderer Seits diejenigen, welche den Ausdruck doppelter Contrapunkt und Fuge nur im engsten Verstande zu nehmen pflegen, wieder behaupten, daß Sätze im eigentlichen doppelten Contrapunkte und Fugen auch im Anfange und in der ganzen ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts noch nicht geschaffen wurden und hinsichtlich ihrer wahren Bildung einer weit späteren Zeit vorenthalten blieben: beide Partheien haben in ihrer besondern Meinung vielleicht Recht, vom speciell historischen Standpunkte aus nach meinem Dafürhalten aber jedenfalls Unrecht, vorzugsweise die erstere. Wie weit wir den Begriff von doppeltem Contrapunkt auch ausdehnen, immer können wir nur einen solchen harmonischen Satz darunter verstehen, in welchem zwei Stimmen, eine höhere und eine tiefere, dergestalt sich zu einander

Digitized by Google

verhalten, daß die höhere sowohl zur tieferen, als die tiefere zur höheren gemacht werden kann, ohne daß irgend nur Fehler oder Verdunkelungen in den Stimmenfortschritten dadurch entstehen, und eine solche Satzweise treffen wir auch im Entferntesten und in den einzelnsten Beispielen noch nicht zur Zeit vor dem siebenzehnten Jahrhunderte, zu so außerordentlicher Höhe sich vordem auch schon die contrapunktischen Künste im Allgemeinen ausgebildet haben mochten. Nicht anders verhält es sich mit der Fuge. Von welcher Seite auch angeschaut, stets erscheint diese als ein mehrstimmiger Satz, in welchem eine Stimme nach der andern einen gleichartigen Hauptgedanken und dergestalt zwar vorträgt, daß die vorangegangene Stimme während der Zeit, in welcher der von ihr erst allein ausgesprochene Gedanke von der nachfolgenden Stimme vorgetragen wird, nicht müßig bleibt, sondern dem Hauptgedanken gewissermaßen einen Gegensatz zugesellt, der dann ebenfalls auch von dieser nachfolgenden Stimme aufgenommen und so lange im Wechselfall durchgeführt wird, bis alle Stimmen zusammen sich in so weit zu einem Ganzen vereinen, als ihre eigene Selbstständigkeit und individuelle Persönlichkeit nicht dadurch aufgehoben wird, — ein Begriff, eine Idee der harmonischen Stimmenverwebung, für welche die Geschichte vielleicht wohl einen matten Schein, niemals aber auch nur ein Beispiel realer Wirklichkeit aus einer früheren, denn der gegenwärtigen, Zeit anzuführen vermag, und in formeller Betrachtung zwar aus dem Grunde, weil eine solche Tongestaltung eben so wenig, denn ein Satz im doppelten Contrapunkte, sich auch nur mit einiger Wahrheit erreichen läßt ohne Anwendung von Wechselnoten u. dgl., welche aber — wie wir gesehen haben — vor Monteverde, vor dem siebenzehnten Jahrhunderte, noch keineswegs und so wenig in der Praxis als in der Theorie unserer harmonischen Kunst einen Platz gefunden hatten. Doch meine Gegner lesen vielleicht in älteren musikalischen Lehrbüchern und Compendien und finden hier, da solche sämmtlich in lateinischer Sprache abgefaßt worden sind, den Ausdruck **Fuga**; allein diese „fugae" jener Zeit waren nichts Anderes als Canons, die — wenn einmal das Wort gebraucht werden soll — wohl einen fugenartigen Charakter haben, nach Außen zu fugirt behandelt worden sind, doch noch keineswegs Sinn und Begriff einer eigentlichen Fuge in sich verbinden, die denn später, nach ihrem Entstehen, auch zum Unterschiede von jenen Canons, die fugae hießen, ad fugam insbesondere genannt wurde, bis die Schule mit der bestimmten Sichtung der Begriffe auch für die Form die Ausdrücke Canon und Fuge als einzig technisch unterscheidend in sich aufnahm.

Die zweite Parthei dann, welche das Alter des doppelten Contrapunkts

Digitized by Google

und der Fuge selbst bis zur Mitte des siebenzehnten, ja vielmehr bis zu den ersten Decennien desselben zu hoch angegeben findet, hat in so fern und in so weit wohl Recht, als wirklich zu Monteverde's und kurz nach seinen Zeiten noch keine eigentlichen Fugen in unserem viel ansprechenden Sinne geschrieben wurden und diese, wie so manches Andere in der Kunst, ja jedwedes Werk der Menschheit und jede Sache im Leben, nach Form und Regel mit der Zeit erst, allmählich, ihre ganze Vollendung erhalten konnte; dem Stoffe, der Idee nach indeß, in ihrer ersten Grundlage, war sie gleichwohl schon da und wurzelte sie einzig und allein in den von Monteverde hervorgerufenen und von seinen Zeitgenossen dann bald allgemeiner eingeführten harmonischen Neuerungen.

§. 21.

Fortsetzung.

Um eine Person anzuführen, welche vornehmlich sich zuerst in Bildung fugirter Sätze und der Schreibart des doppelten Contrapunkts bemüht habe, wird in der Regel der oben §. 18 näher kennen gelernte Organist Frescobaldi genannt, und wir heute sollten wirklich auch glauben, daß diese Kunst des Fugenstyls früher bei den Organisten, welche — wie erfahren — im siebenzehnten Jahrhunderte sowohl objectiv als subjectiv eine bedeutende Rolle schon in der Kunstwelt spielten, denn speciell bei den Componisten Anklang und Pflege gefunden habe, da heutzutage sie vorzugsweise nur in deren Händen noch geübt wird; allein ohne damit Frescobaldi's wahrscheinlichem Verdienste um die Sache zu nahe treten und ohne auch einem andern Meister jener Zeit dagegen solche Ehre zutheilen zu wollen, obschon sich schwerlich in den (wenigstens noch) vorhandenen Werken jenes ein realer Beweis für die Behauptung auffinden lassen wird, so glaube ich doch, daß das Wort, der Name, welchen man der Sache beizulegen für gut fand, eher auf ihren Ursprung in Mitte der Vocal-Composition insbesondere hindeutet, da der mittelalterige Begriff von fuga (Jagd) näher zu der Personalität in der Idee einer Jagd von Stimmen hinführt. Zwar war Frescobaldi wie jeder andere Organist damaliger Zeit auch Componist und Vocal-Componist, doch fühlte schwerlich sein Talent sich zu einer vorzugsweisen Thätigkeit in dieser berufen, welchen Beruf die Schöpfung neuer, noch nicht dagewesener Formen und Gestalten aber so ziemlich nothwendig und regelmäßig voraussetzt.

Wer es nun aber eigentlich war, der zur Aufnahme und Gestaltung dieser neuen Formen des doppelten Contrapunkts und der Fuge den

Digitized by Google

ersten Stein in das fächerreiche Brett setzte, ob Monteverde selbst, was kaum möglich und denkbar, oder ein anderer seiner gleichzeitigen oder gleich nachfolgenden Contrapunktisten, läßt sich nicht mehr mit Gewißheit bestimmen, so wenig als wir sagen können, wer überhaupt zuerst bemüht war, die von Monteverde getroffenen Neuerungen in der Harmonie fortzupflanzen und der Theorie als Gegenstände neuer Regeln und Gesetze aufzudringen. So viel ist gewiß, daß zunächst die Fuge nur für den Chorgesang erwuchs, und daß lange Zeit es dauerte, ehe auch das Orgelspiel für sich von dergleichen Formen Gebrauch machte, gleichwohl schon Frohberger, der Wiener Kaiserliche Hoforganist und ein Schüler Frescobaldi's, mit dem wir späterhin uns noch näher bekannt machen werden, sich darin nach damaliger Weise ausgezeichnet, und eben dadurch sich jener Hofdame zu erkennen gegeben haben soll, als er nach einer unglücklichen Seefahrt bei der Vermählungsfeier Königs Carl III. mit Catharina von Portugal zu London Anfangs als Calcant funktionirte, kann aber in Folge eines Streites mit seinem Meister, dem Organisten, selbst und gewaltig in die Tasten des großen Orgelwerks griff *).

§. 22.

Quantitative Vermehrung der instrumentalen Begleitung bei Gesangscompositionen, vorzüglich bei der Oper.

Ein anderes Mittel zur Erreichung seines Zweckes, mehr charakteristisches Leben, mehr Kraft und mehr inneres und äußeres Feuer in die musikalischen Darstellungen zu bringen, erblickte Monteverde, und vorzüglich bei dem Drama, in der Vermehrung der instrumentalen Begleitung. Es scheint, der Mann hat sich als Componist im „genere concitato" auf alle Weise hervorthun wollen, und wählte er zu seinen dramatischen Compositionen an sich schon meist heroisch-musikalische Stoffe, wie z. B. „Proserpina rapita", „Orfeo", „Arianna", „Adone", und „l'incoronazione di Papa", welche seinem Talente und seiner ganzen künstlerischen Individualität vielleicht am meisten zusagen mochten, so war es freilich bis zur quantitirten Steigerung der Wirkung oder des Effekts auch nur ein Schritt, und wir können, auch abgesehen von dem bedeutenden geschichtlichen Vorsprung, welchen er der Entwickelung des öffentlichen Kunstlebens dadurch gewährte, es ihm gar nicht übel nehmen, wenn er, hatte er einmal qualitativ ganz neue Gestalten hervorgerufen, welche die Seele mit bisher noch

*) Wem diese interessante Geschichte nicht näher bekannt ist, mag sie unter anderen in meinem „Universallexikon der Tonkunst" Art. Frohberger nachlesen.

Digitized by Google

nicht gekannten, kräftigen Regungen erfüllten, — wenn er nun durch größere Massewirkung auf dieselbe auch den Eindruck hervorzubringen strebte, der auf andere, weniger sinnliche Weise, doch schwerlich so bald wohl erreicht worden wäre. Ich habe oft schon beklagt, daß nicht, wie heutzutage von einem Rossini, Weber, Paganini, Mozart, Beethoven u. A. ausführliche Lebensbeschreibungen vorliegen, uns eine gleiche auch von Monteverde überliefert worden ist; sie würde die Schärfe seines Blicks, die Leichtigkeit und Richtigkeit seiner Auffassung der Zeiten und Verhältnisse, ja die Gewaltigkeit seiner geistigen Energie ohne Zweifel in das hellste Licht setzen. Wir können uns in seiner Charakteristik nur an die wenigen Nachrichten halten, welche die Geschichte uns von seinem Wirken überliefert hat, aber behaupten möchte ich gleichwohl, daß, wie Rossini in ähnlicher Weise, auch er einer der größten künstlerischen Geister seiner Zeit war, d. h. ein Künstler, der sich und seine Zeit zugleich zu begreifen und in Einklang zu bringen verstand, der, im Besitz der schärfsten Urtheilsgabe und der reichsten Menschenkenntniß, auch die Menschheit für sein Bereich lenkte lediglich nach seinem Willen. Ohne Zweifel war er Philosoph und Künstler zugleich, war Psycholog. Wir Menschen bleiben sinnliche Geschöpfe, und möchte unser Geist auch bei Lebzeiten schon festhaften an einer übersinnlichen Ewigkeit; wir sind sinnlich selbst in Gedanken und wollen durch die Sinne Nahrung selbst für die Seele schöpfen, so lange sie ein unzertrennliches Halbtheil noch ausmacht von unserem ganzen Ich. Auf die Sinne aber wirkt hauptsächlich nur das Quantitative, das an sich wieder Sinnliche. Monteverde wußte das, verstand es auf seine Kunst anzuwenden, und kaum hatte er sich intensiv Mittel geschaffen zu reicheren, mannigfaltigeren Gestaltungen, so schritt er auch extensiv dazu, zu dem Reiz des Angenehmen auch die imponirende Kraft des Massenhaften zu gesellen. Wohl hatte man vor ihm schon den Gesang in den Dramen und dramatischen Spielen zur Ausfüllung und Abwechselung mit Instrumenten zu begleiten gesucht und den eigentlichen Kapellstyl, der dort seine Rechte fortan noch behauptete, aus der Kirche nicht mit herübergenommen ins weltliche Leben, aber wenn das Orchester — wenn ich mich so ausdrücken darf — stark besetzt war, so bestand es aus einem **Clavicembalo***) (altem Flügel), einem **Chitarrione** (einer großen Guitarre) und einem Paar Flöten in älterer Form; Monteverde indessen vermehrte dasselbe bis auf zwei **Gravicembani**, zwei **Contrabassi da Viola**, zehn **Viole da brazzo**, eine **Arpa doppia**, zwei **Violini piccioli alla Fran-**

*) Ich behalte absichtlich hier und bei den folgenden Namen die eigenthümliche Bezeichnungs- und Schreibweise jener Zeit bei.

Digitized by Google

cese *), zwei Chitarroni, zwei Organi di legno, drei Bassi da Gamba, vier Tromboni, ein Regal, zwei Cornetti **), eine Flautino alla vigesima secunda ***), eine Clarino und drei Trombe. Ziehen wir die Beſchaffenheit und namentlich die verſchiedenen Dimenſionen aller dieſer Inſtrumente in Betracht, ſo können wir uns der Meinung nicht entſchlagen, daß das Zuſammenwirken ſchon einen bedeutenden äußeren, wenn an ſich auch noch weniger künſtlichen, doch quantitativen Effekt hervorbringen mußte: einen inſtrumentaliſchen Lärm, wie er vordem noch nirgends, auch noch in keinem Theater gehört worden war.

Indeß änderte Monteverde, außer dieſer quantitativen Vermehrung der Inſtrumente für ſich, an der Art und Weiſe der Begleitung ſelbſt noch Nichts. Wie dieſe muſikaliſcher Seits (im engeren Sinne des Worts) vor ihm bei den Opern beſchaffen war, ſo ließ auch er ſie mit dem Geſange noch fortgehen: die Recitative wurden nach einem Basso continuo entweder auf dem Flügel oder auf der großen Guitarre, auch wohl Harfe, begleitet; in den einzelnen Ruhepunkten zwiſchen den verſchiedenen Geſängen und Scenen der Handlung führten die Inſtrumente zuſammen eine Art Zwiſchenſpiel aus; waren Tänze in die Handlung verflochten, ſo ſpielten auch dabei die Inſtrumente mit, und die Chöre begleiteten dieſe im Einklange der verſchiedenen Singſtimmen, nur Alles in maſſigerer, kräftigerer, lärmenderer Weiſe als vordem, was für den Augenblick auch ſchon hinreichte, dem nach Sinnenreiz verlangenden Volke diejenige Genüge zu leiſten, welche überhaupt Monteverde ſich als den vornehmſten Zielpunkt ſeines Strebens geſetzt zu haben ſcheint, und welche in Folge des immer mehr ſich ſteigernden und verbreitenden Wohlgefallens an Luxus, Pracht und Größe auch der Kunſt ſich faſt als ein Bedürfniß aufdrängen mußte.

§. 23.

Erſte Verſuche einer Trennung der Inſtrumente von der Vocalmuſik und Zeichen einer Ouverture bei dem Drama.

Uebrigens machte dieſe Vermehrung der Inſtrumente bei dem Drama doch auch nothwendig, daß das, was dieſelben in der Begleitung ausführen ſollten, pünktlich für ein jedes einzelne Inſtrument in Noten aufgeſchrieben wurde. Bis auf Monteverde war die inſtrumenta-

*) Demnach waren die franzöſiſchen Violinen damals wohl bedeutend kleiner als die italieniſche und unſere jetzige.

**) Vorgänger unſerer Oboen und Clarinetten.

***) Eine um drei Octaven höher klingende Flöte, eine Art Flageolet.

Digitized by Google

liſche Begleitung mehr nur der eigenen Erfindung, dem Geſchmacke und dem guten Gehöre des Spielers überlaſſen worden, und bei der großen Geringfügigkeit, durch welche ſie ſich nach allen Seiten hin auszeichnete, konnte ſie das auch wohl. Der Flügelſpieler oder Guitarriſt hatte ſeine **Basso continuo** (Grundſtimme) vor ſich, und beim Recitativ brauchte er nur auf die einzelnen Abſchnitte zu achten und ſeinen Accord dazu anzuſchlagen, worin er zudem als guter Generalbaſſiſt ſchon eine anſehnliche Fertigkeit hatte; bei den Zwiſchenſpielen durften die zwei, drei oder höchſtens vier Accompagniſten nur unter ſich auf einander achten, und es traf im Nothfall eine verträgliche Harmonie zuſammen, die ſich dann auch im Chore, mit dem die Inſtrumente uniſonisch fortſchritten, leicht nach dem Gehöre fortführen ließ. Jetzt indeſſen, wo ſo viele Inſtrumente zuſammen wirken ſollten, konnte und durfte der Componiſt, der bis dahin alle ſeine Aufmerkſamkeit nur dem Geſange zugewendet und hier auch allein nur ſeine Aufgabe gefunden hatte, bei aller fortdauernden Einfachheit der Begleitung an ſich, doch ohne Nachtheil nicht mehr wagen, dieſen Theil ſeines Werkes auf gut Glück den Inſtrumentaliſten ſelbſt zu überlaſſen, das **Sonare alla mente**, wie das Begleiten und Spielen aus dem Stegreife genannt wurde, mußte aufhören; bei der größeren Maſſenſtellung wäre Verwirrung unausbleiblich geweſen, und wer weiß, ob nicht ein Verſuch davon faktiſche Ueberzeugung lieferte; und man war gezwungen, jedes einzelnen Inſtrumentaliſten Thun und Laſſen an eine beſtimmte Vorſchrift zu binden, die in den Notenſtimmen denn auf das Genaueſte gegeben wurde.

War damit aber ein bedeutender Schritt zugleich geſchehen zu der abſoluten Trennung der Inſtrumentalmuſik von der Vocalmuſik und zu der Auffaſſung wie Behandlung jener in einer größeren Selbſtſtändigkeit und ſubjectiveren Willensthätigkeit, ſo war auch die Zeit wohl nicht mehr ferne, wo man den erſten praktiſchen Verſuch einer ſolchen Trennung und ſelbſtſtändigen Erſcheinung des maſſigeren Orcheſters machte, und wieder kommen wir auf **Monteverde** zurück, der, ſo weit uns die Geſchichte noch vorliegt, der Erſte war, welcher dadurch dieſen Gedanken zu realiſiren ſuchte, daß er ſeinen inſtrumentaliſchen Dramen einen inſtrumentaliſchen Einleitungsſatz vorausſetzte, der nach Anlage wie Zweck und Tendenz, wenn natürlich auch weniger noch nach Ausführung, ganz unſerer heutigen Ouverture ähnlich ſieht oder eben ſo gewiß doch als deren erſtes ſichtbares und lebendiges Zeichen erſcheint, wie der eben dem Kerne im friſchen Grüne entſproßte Keim als Zeichen und Anfang ſpäteren kräftigen Stammes.

Digitized by Google

§. 24.

Fortsetzung.

Hiermit freilich trete ich der bisher geltenden Ansicht schnurstracks entgegen, daß Lully erst der Erfinder der Ouverture gewesen sey, welche Ansicht, bleiben wir einfach bei dem Worte stehen, wohl manches Recht für sich anzusprechen, doch keineswegs in Beziehung auf die Sache solches hat. Allerdings kam das Wort **Ouverture**, zur Bezeichnung eines Einleitungssatzes zu einer Oper oder irgend einer anderen größeren Musikaufführung, zuerst in Frankreich und zwar seit Lully's Zeiten in Gebrauch; auch machte dieser Meister besonderes Aufsehen zu seiner Zeit mit seinen Ouverturen und trug — wie wir später ebenfalls erfahren werden — nicht wenig zur Vervollkommnung dieser Art Tonsätze bei; ja überhaupt war, und schon zu Ludwigs **XIII.** Zeiten, wo bekanntlich bereits **vingt quatre Violons du Roi** dort unterhalten wurden, die Instrumentalmusik im Allgemeinen in Frankreich etwas ausgebildeter als in Italien und Deutschland, das zudem in Nachahmungen und Erhebungen des Auslandes sich niemals geändert hat; allein, daß der französische Name seit jener Zeit gebraucht wurde, wozu Lully's Ansehen und Verbesserungen zweifelsohne auch Vieles beigetragen haben mögen, macht die Sache selbst doch noch keineswegs zu einer neuen oder zu einer französischen, so viel Mühe sich vorzüglich **Rousseau** in seinem **Dictionnaire de Musique Art. Ouverture** neben noch manchen anderen seiner Landsleute auch giebt, sie als solche für Lully und sein geliebtes Vaterland zu occupiren; vielmehr war ein Einleitungssatz zu einer Oper schon zu Monteverde's Zeiten da und von diesem zuerst geschaffen worden, nur unter einem andern Namen, nehmlich **Toccata** und **Intrada**, welchen die Italiener auch lange nach Lully's Zeiten dafür beibehielten oder doch dafür nicht Uvertura, sondern Sinfonia sagten.

Anderer Seits wieder berichtet Arteaga in seiner „Geschichte der italienischen Oper", daß schon in den Zeiten vor der sogenannten florentinischen Opern-Erfindung, also lange vor Beginn des siebenzehnten Jahrhunderts, ähnliche Instrumentalstücke zu dramatischen Aufzügen gebraucht worden seyen, und dies hat hie und da zu der Meinung Veranlassung gegeben, daß ihren ersten Anfängen nach die Sache der Ouverture und damit auch die Selbstständigkeit der Instrumentalmusik aus einer noch früheren Zeit denn der Monteverde's her sich datire. Lesen wir aber die Stelle des Buchs selbst, auf welche diese vorzugsweise sich stützen soll.

Digitized by Google

Nach Forkels deutscher Ueberſetzung *) lautet dieſelbe wörtlich alſo: „In der Mitte eines prächtigen Saales, mit einer herrlichen Gallerie umgeben, auf welcher eine große Menge verſchiedener Inſtrumentaliſten vertheilt waren, ſah man eine große Tafel ohne irgend eine Zubereitung. So bald der Herzog und die Herzogin (von Mailand) erſchienen, nahm das Feſt ſeinen Anfang, und Jaſon eröffnete die Scene mit den Argonauten, welche mit einer drohenden Miene unter dem Geräuſch einer kriegeriſchen Sinfonie einherſchritten, das goldene Vlies bei ſich führten, welches ſie auf der Tafel als ein Geſchenk zurückließen, nachdem ſie ein Ballet getanzt hatten" ꝛc. Als was erſcheint hiernach die vermeinte Sache? — Doch nicht als ein Einleitungsſatz zu einem Drama, nicht als eine Ouverture oder überhaupt ein Inſtrumentalſatz in ſolcher Weiſe und mit ſolchem Charakter wie jene Monteverde'ſche Toccate; zum Höchſten nur als eine Art „Aufzug", als ein Tuſch, der zudem noch keineswegs als eine wirklich ſelbſtſtändige Muſik ſich gebehrdete, ſondern an das Mienen- und Gebehrdenſpiel, Marſch und Tanz ſich anknüpfte. Der Ausdruck „Sinfonie" entſcheidet Nichts, denn wir wiſſen und werden ſpäter noch ausführlicher erfahren, in welchem Sinne dieſes Wort zu jenen Zeiten in der Muſik gebraucht wurde.

§. 25.

Fortſetzung.

Solchergeſtalt bleibt, nach meinem Dafürhalten, bis haltbarere Beweiſe uns eines Anderen belehren, Monteverde immer noch der Erſte, welcher Verſuche einer wahrhaft ſelbſtſtändigen mehrſtimmigen Inſtrumentalmuſik anſtellte, und die Idee einer Einleitungsmuſik, welche heutzutage ***Ouverture*** genannt zu werden pflegt, nach ſeiner Art und mit ſeinen Kräften und Mitteln zu realiſiren ſtrebte. Er betitelte — wie oben angedeutet — das daraus entſtehende Muſikſtück ***Toccata***, und wenn er ausdrücklich feſtſetzte, daß daſſelbe „vor Aufziehen des Vorhangs drei Mal mit allen Inſtrumenten ausgeführt werden ſolle", ſo läßt ſich hieraus auf keinen zu großen Umfang ſchließen, zudem — die weitere Beſchaffenheit des Stücks betreffend — daſſelbe allemal in dem Tone C geſetzt war und ſeine ganze Dauer hindurch auch nicht einen Schritt weit, nicht in der nächſtgelegenſten Modulation, devon abwich. Vielleicht war es auch nur ſo eine Art von längerem Tuſch, eine an einander hängende Reihe toniſch verwandter Accorde, durch welche in Brechungen eine Art

*) Forkels Ueberſetzung von Arteaga's Geſchichte der italieniſchen Oper pag. 212.

Digitized by Google

von lärmender Melodie hindurch drang, um die Hörer blos aufmerksam zu machen auf den jetzt eintretenden Anfang der Vorstellung: gleichwohl es war eine förmliche Einleitungsmusik, hatte die Bestimmung, die Oper zu eröffnen, konnte genau genommen bei keiner andern Gelegenheit gebraucht werden, und so haben wir damit in seinem allerersten Erkeimen auch eine selbstständige Instrumentalmusik und das, was wir heute Ouverture heißen.

Drittes Kapitel.

Die dramatische Musik des siebenzehnten Jahrhunderts.

§. 26.

Carissimi und sein Zeitgenosse Ferrari.

Wie viel unsere Kunst indessen in letzterer Beziehung Monteverde und seinen nächsten Nachfolgern und Helfershelfern zu verdanken haben mag; ob er auch die instrumentale Begleitung bei der Oper zu vermehren und das Orchester immer selbstständiger mitwirken zu lassen strebte, und ob durch ihn und seine Helfer das Gesetz der harmonischen Toncombination sich zu einer Ausdehnung und Freiheit erhob, welche allerdings zuvor erreicht seyn mußte, wenn irgend je die musikalischen Mittel zu jedwedem verschiedenen Ausdrucke sich tüchtig und dieser in einer mehr charakteristischen Weise sich gestalten sollte, wie solche der Oper, als dramatischem Spiel, kaum noch abgehen durfte, so war für Verbesserung der dramatischen Musik insbesondere, für Vervollkommnung der Oper an und für sich, mit alle Dem doch eigentlich noch Wenig oder gar Nichts geschehen, und mußten hieran erst einige spätere Talente noch die Hand legen und sich erproben, unter denen dann der einst, und eben deshalb, weltberühmte Giacomo Carissimi mit seinem Zeitgenossen und Glückstheiler Benedetto Ferrari vor allen genannt zu werden verdient. Ich gebe zu, daß, in Betracht der ungleich späteren Wirksamkeit dieser beiden Männer, es kaum glaublich erscheint, wie bei der außerordentlichen Vorliebe, welche und — wie wir im letzten achten Kapitel dieser Periode specieller noch erfahren werden — besonders in Italien gleich vom Augenblicke ihres ersten Entstehens an für die dramatische Musik, die Oper, wach wurde und fortan in möglichster Steigerung sich wach erhielt, dieselbe so lange kaum einen Schritt weit auf dem Wege ihrer lebendigen Entwickelung voran gehen mochte, aber gleichwohl nennt uns die Geschichte keinen frü-

Digitized by Google

heren Moment und kein früheres Talent als das des Carissimi, in welchem und durch welches ein solcher Fortschritt — ja noch nicht einmal geschehen, sondern nur vorbereitet und bewirkt werden sollte.

Giacomo Carissimi ward zu Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts geboren; Jahr und Tag nur mit einiger Bestimmtheit anzugeben, ist mir eben so unmöglich, als es auch noch unentschieden bleiben muß, ob Venedig oder Padua sein Geburtsort war; Einige nennen jene, Andere diese Stadt als solchen. Ueberhaupt sind durch frühere Geschichtsschreiber so viele und verschiedene Nachrichten über die frühere Lebensperiode des Mannes in Umlauf gekommen, daß es fast gerathener scheint, ganz davon zu abstrahiren, als aufs Geradewohl und in der Ungewißheit, ob Wahres oder Falsches, auch nur Etwas daraus zu berichten, was zudem für unsern Zweck und die Kunst als solche ohne sonderliche Bedeutung wäre. Gewiß ist, daß Carissimi schon 1640 einen berühmten Namen hatte und Capellmeister zu Rom war, aber nicht — wie Gerber in seinem Tonkünstler-Lexicon sagt und auch von Anderen schon berichtet wurde, — an der Päbstlichen Kapelle oder an einer der drei Hauptkirchen, sondern an der Kirche S. Apollinare, an welcher er auch und, wie es heißt, in einem Alter von 90 Jahren starb.

Benedetto Ferrari, Carissimis eifrigster und glücklichster Nachfolger in allen Neuerungen, war aus Reggio in der Lombardei gebürtig, lebte ohne bestimmte Anstellung meistentheils in Venedig und Ferrara, und war einmal auch in Deutschland, aber nur auf kurze Zeit, und scheint früher denn Carissimi zu Venedig gestorben zu seyn.

§. 27.

Fortsetzung.

Ferrari componirte, unter einigen Motetten, Madrigalen und einem Paar Cantaten, mehrere Opern, wie „Armida“, „la Ninfa avara“, „il Pastor Regio“, „il Principe Giardiniero“, „Amori d'Alessandro magno e di Rossana“, „Licasta“, „Gara degli Clementi“ u. a.; von Carissimi indessen haben wir kein Werk der Art aufzuweisen, vielmehr beschränkte seine Thätigkeit als Tonsetzer sich lediglich auf Motetten, Madrigale, verschiedene Kirchensachen, und erst später fing er an, auch Cantaten und einige Oratorien, wie „Jephta“, „Salomons Urtheil“ u. a. in Musik zu bringen. Diese Thatsachen in Betracht gezogen, könnte es auf den ersten Blick fast unglaublich, ja unmöglich erscheinen, wie er vornehmlich wesentlich zur Verbesserung der dramatischen Musik, als deren erste Repräsentantin wir doch die Oper anerkennen müssen, beitragen mochte, welcher Schein übrigens bei näherer und genauerer Erwägung der Lage

Digitized by Google

der Dinge alsobald hinwegfällt. Wie Jean Paul, obschon er meines Wissens nicht einen einzigen eigentlichen Vers in seinem Leben gemacht hat, doch wohl einer der größten Dichter seiner Zeit war, so könnte man auch von Carissimi sagen, daß, obschon er, so weit die Geschichte reicht, in seinem Leben nicht einmal den Versuch mit einer Opern-Composition machte, er gleichwohl zu deren Verbesserung, für seine Zeit, mehr beigetragen hat und in solcher Berücksichtigung ein größerer dramatischer Tonsetzer war, denn Einer vor oder nach ihm.

Carissimi's ganzes Augenmerk war darauf gerichtet, dem Steifen und Unbeholfenen, welchem vor ihm allerdings schon Viadana so kräftigst entgegen gearbeitet hatte, aber welches gleichwohl noch, da sich Nichts in der Welt auf einmal erringen läßt, an ziemlich allen Musikformen und in jeder Art mehr oder weniger klebte, möglichst ganz abzuhelfen, und an der Stelle des contrapunktisch Schweren und Künstlichen möglichst Alles so leicht, wohlgefällig und natürlich zu machen, und sowohl in dem Vocal- als Instrumentalsatze, als immer nur die ihm nothwendig dünkende strengste Wahrung des grammatisch Regelrechten es zulassen wollte. Alle Formen musikalischer Schreibart wurden unter seiner Hand fließender, faßlicher, runder, und so sehr, daß er selbst die größten Meister seiner Zeit dadurch in Verwunderung setzte, ohne daß Einer unter diesen vermocht hätte, auf irgend eine Weise es sofort ihm darin gleich zu thun, außer der genannte Ferrari, welchen die Geschichte — wie gesagt — als den glücklichsten und talentvollsten seiner nächsten Nachahmer bezeichnet. Man erzählt, daß Carissimi befragt worden sey, wie er es anfange, so leicht, gefällig und doch so wirksam für Herz und Ohr zu schreiben, welche beide zudem längst, ja seit Dufay's, vornehmlich aber zu den Zeiten des sechszehnten Jahrhunderts, als die hauptsächlichsten Zielpunkte musikalischer Wirksamkeit erkannt worden waren; oder daß man ihn lobte und glücklich pries, wie er ohne sonderliche Mühe so Effektreiches zu vollbringen und demgemäß ohne bedeutende Anstrengung zu so außerordentlichem und weit verbreitetem Ruhme zu gelangen vermöge, und seine Antwort soll dann in der Regel gewesen seyn: „o wie schwer ist's doch, leicht zu seyn in unserer Kunst!" — Wir begreifen die Richtigkeit des Satzes: kunstrecht zu schaffen, künstlich zu seyn und doch natürlich zu scheinen, diese höchste, aber immer erste Bedingung in aller wahrhaft schönen Kunstschöpfung, setzt ein Etwas in dem Künstler voraus, das auf dem Wege rationeller Speculation niemals erreicht, das nicht gelernt werden kann, sondern vorausgegeben seyn muß mit dem Talente und Berufe zur Kunst von einer höheren Macht.

Digitized by Google

§. 28.

Verbesserung des Recitativs und Entstehung der Arie.

Durch dieses Leichtere, Bewegtere, Faßlichere, welches Carissimi allen seinen Sätzen zu geben wußte, und welches um seiner außerordentlichen Wirksamkeit willen nicht anders als die vielseitigste Nachahmung finden konnte, — durch dieses schwunghaftere, wohlgefälligere, fließendere Dahinströmen seiner Töne in den verschiedenen Stimmen, mußte sich nun aber nothwendig auch derjenige Gesang bedeutend verbessern, der bisher in der Oper den wesentlichsten, vornehmsten Platz eingenommen hatte, nämlich das Recitativ; und wirklich auch treffen wir dasselbe nicht blos in Carissimi's Cantaten ꝛc., sondern selbst in den wenig später erstandenen Opern damaliger Componisten, z. B. jenes Ferrari, eines Cavalli, Cesti und Anderer, in einer Gestalt, welche, ungleich ansprechender, bedeutend abweicht von jeder früheren, und sich namentlich dadurch auszeichnet, daß der musikalischen Declamation mehr der natürliche Redeaccent denn — wie früher — die Mensur, das Aussprechen einer Anzahl von Worten in einer gewissen Zeit, zum ordentlichen Führer gegeben worden ist, was nicht allein mehr declamatorische Wahrheit, sondern auch mehr Abwechselung und Gefälligkeit der Töne in die musikalische Form bringen mußte: eine Folge, mit welcher unverhinderlich dann auch die zweite sich noch verband, daß jetzt nicht mehr in einerley Tonart dabei stehen geblieben werden konnte, und die dritte, daß die sich natürlich dadurch, durch diese größere declamatorische Wahrheit, ergebenden Redeabsätze, um den Sänger in seinem Tone zu erhalten, mit größeren instrumentalischen Zwischenspielen ausgefüllt werden mußten. In der That, vor Carrissimi erscheint das Recitativ meist nur als eine Reihe gleicher Töne, je nachdem der Redesinn eine größere oder geringere Anzahl Worte umfaßte, und wozu ein Instrument nach einem **Basso continuo** jedesmal den Accord angab; mit Carissimi aber tritt uns dasselbe als eine wirkliche musikalische Declamation entgegen, die — wie im Sprechen selbst — mehr Abwechselung der Höhe und Tiefe erfordert, durch die Kürze und Länge der Sylben bald kürzere, bald längere Noten gestaltet, interpunktirt u. s. w., wir erhalten ein förmliches **Recitativo parlante**, das sich durch verschiedene, vom Basse getragene, Harmonien bewegt, welche durch regelrechte Modulationen mit einander verbunden werden müssen, und das dann, im Momente seines höchsten Ergusses, unaufhaltsam, wie von selbst auch übergehen mußte zu einem mehr gesungenen, klangreich gedehnteren Vortrage, auf dessen, dem Sinne der Empfindung nach bald herrlich entfalteten, Boden nun auch schnellstens das eine dauernde

Digitized by Google

und frisch emporstrebende Wurzel faßte, was wir Arie insbesondere zu nennen pflegen.

Bleiben wir streng bei dem Worte in seiner heutigen Bedeutung stehen, so finden wir in den älteren Werken Carissimi's oder Ferrari's, wie anderer seiner Zeitgenossen, eines Cavalli, Cesti, Abbatini, Federici, Corso ꝛc., allerdings noch keine Arie; aber wir finden in den ansprechenden Recitativen hin und wieder schon vollkommen arioſe Stellen, finden nicht selten eine recht angenehme ausdrucksvolle Cantilene, und wo dieſer, der Ausdruck, seinen höchsten Grad erreicht hat, wo die Declamation eine besondere Schwere und Bedeutung auf ein oder mehrere Worte legt, da bewegt dieselbe raschen Schrittes sich sogar melismatisch fort durch verschiedene Töne und ruft Zeichen zum Vorschein, in denen das ungetrübte Auge nichts Anderes als Gestaltungen erkennen kann, wie sie später und heutzutage nur die sogenannte Bravour-Arie hervorzubringen pflegt: Zeichen, welche eine nächst folgende Zeit dann, in welcher vornehmlich ein Rovetta, der ältere Ziani und ein Legrenzi *) blüheten und geschätzt waren, nicht blos erkannte und dankbar entgegennahm, sondern, durch Carissimi's Geist gestärkt, auch in der Art auszubilden und zu benützen verstand, daß sich wirklich mit ihr schon der arioſe Gesang von dem recitativiſchen trennte, und die Arie, als ein ſelbſtſtändiger Satz für sich, eine unterscheidbar bestimmte Form annahm, die meistens darin bestand, daß zwei unter sich verschiedene Strophen ein und dieselbe Melodie hatten, die zwischen den beiden Strophen durch ein Ritornell der Instrumente verbunden wurde.

§. 29.

Zuziehung der Bogeninſtrumente zu der Begleitung.

Durch den höheren declamatorischen Schwung nämlich, welchen Carissimi dem Recitativ dergestalt gegeben hatte, daß dieses dadurch nicht selten in einen arioſen Gefühlsausdruck sogar überging, war ihm auch eine tiefer in das Wesen der Reform eingreifende und somit selbstständiger dabei wirkende Instrumental-Begleitung um so nothwendiger geworden, als die größern Ruhepunkte, welche jener erhöhete Schwung in der Declamation selbst hervorrief, nicht wohl anders ausgefüllt werden konnten, denn mit Instrumenten, und doch auch ausgefüllt werden mußten, um der mancherlei Modulationen willen, deren — wie gezeigt — ebenfalls Carissimi behuf seines Hauptzwecks sich in der bisherigen Begleitung des Gesanges bedient hatte,

*) Sämmtliche drei hier genannte Meister waren Capellmeister an der St. Marcuskirche zu Venedig.

und die nun den Sänger leicht hinsichtlich der Intonation der folgenden Stellen hätten stören können, wenn die Lücke nicht durch, auch in dieser Beziehung leitende Instrumentalmusik ausgefüllt worden wäre, abgesehen von der Störung in Situation und Aufmerksamkeit überhaupt, welche in Augenblicken solcher längeren Unterbrechung ohne alle Beschäftigung der Sinne durch entsprechende Instrumentalbegleitung hätte entstehen können. Was Monteverde in solcher Rücksicht schon versucht und eingeführt hatte, wandte daher auch Carissimi, aber in einer wo möglich noch erhöheteren und verbesserten Weise an: er gebrauchte in solchen Stellen, bei den Ritornellen und Zwischensätzen, die Instrumente bereits förmlich concertirend, und weil die bisher bei der Oper üblichen, und von Monteverde vielfach vermehrten Instrumente entweder hierzu nicht ausreichten und paßten, oder bei den Stellen zarteren, lyrischen Ergusses, aus welchen nachgehends die Arie sich gestaltete, ihm nicht ebenfalls zart genug, ausdrucksvoll und melodisch erschienen, so fügte er den bisherigen Instrumenten auch noch die Bogeninstrumente, namentlich die Violine, hinzu, so daß das Orchester nun aus den Instrumenten aller Gattungen zusammengesetzt erschien und auch seiner Seits zur Erreichung jedes nur irgend denkbar erzielten Effekts das überhaupt Mögliche beigetragen werden konnte.

Daß angegebene Gründe Carissimi hauptsächlich wohl zu solcher Vermehrung veranlaßten, schließe ich aus der Thatsache, daß die Begleitung mit Violinen vornehmlich nur an den ariosen Stellen seiner Werke und besonders Recitative statt hat, und auch die spätere, von ihm darnach in's Leben gerufene, wirkliche Arie, seinem Vorgange zu Folge, sowohl während des Gesanges selbst, als in den Zwischensätzen und Ritornellen (am Schlusse des Gesanges) vornehmlich nur mit Bogeninstrumenten begleitet wurde.

§. 30.

Strengere Unterscheidung verschiedener dramatischer Style.

Hatte man nun demnach aber schon ein ziemlich gut gebildetes Recitativ, hatte man eine ariose Melodie, kurz war demnach nun für die scenische Erzählung sowohl als für die lyrischen Ergüsse der dadurch erzeugten Empfindungen eine bestimmte Form gewonnen, in welche die Chöre ihrer Seits nicht weniger ausdrucksvoll eingriffen, und hatte die instrumentale Begleitung bereits eine solche Selbstständigkeit und Allseitigkeit erreicht, daß sie, für jeden Ausdruck geschickt, einen wesentlichen Antheil an der Darstellung selbst auch nehmen konnte; war durch alles Dies die Tonsetzkunst an sich wieder so sehr erweitert, daß sie unter Bedingungen sich größere oder geringere Freiheiten zu nehmen, oder streng auch an ein bestimmt in sich abgeschlossenes Ge-

Digitized by Google

ſetz zu halten vermochte, und waren endlich durch die ungemeine Liebhaberei der Menſchen aller Claſſen an den muſikaliſch-dramatiſchen Spielen auch die Gegenſtände immer mannigfaltiger, verſchiedenartiger, ärmer oder reicher, oder wie anders noch geworden, ſo war mit alle dem vorausſichtlich auch der Zeitpunkt ſchon gekommen, wo, wie ſich ſelbſt und durch ſich ſelbſt gleichſam nach und nach in ſolcher Geſtalt ein verſchiedener dramatiſcher Styl gebildet hatte, man auch äußerlich, und ſowohl dem Namen als der Form nach, eine beſtimmtere Scheidung derſelben vornehmen mußte, um der Eigenthümlichkeit eines jeden Charakters auch das Recht angedeihen zu laſſen, in deſſen Beſitz ſie allein nur zu derjenigen Vollkommenheit und inwohnenden Kraft zu gelangen vermag, wodurch ihr ſelbſt wieder ein höherer Werth und eine entſprechende Wirkſamkeit geſichert wird. Dramatiſche, mit Geſang und Muſik begleitete Spiele und Vorſtellungen hatte — wie früher gezeigt — man längſt ſchon, auch lange vor dem Zeitpunkte, in welchem in der Regel die Erfindung der Oper gelegt wird; doch bildete die Muſik keinen weſentlichen integrirenden Theil derſelben, ſondern nur eine willkührlich ergötzende, unterhaltende Zugabe, und ſo konnten früher, vor dem Ende des ſechszehnten Jahrhunderts, wo allein erſt die Muſik in dem Drama zu ſolcher Integrität erhoben wurde, von einer Oper in unſerem Sinne auch noch gar keine Rede ſeyn. Eben ſo verhält es ſich mit dem geiſtlichen Drama oder dem, was wir jetzt Oratorium heißen. Ihrem Inhalte und ihrer Tendenz nach waren ſchon die alten Myſterien ſolche Werke, und wir wiſſen, daß das Leben, der Tod, die Auferſtehung und die Himmelfahrt Jeſu, das Weltgericht und andere ähnliche bibliſche Scenen den gebräuchlichen Gegenſtand ſolcher Vorſtellungen ausmachten. Sogar von den noch älteren Flagellanten wird uns berichtet, daß ſie bei ihren ſymboliſchen Umgängen ſangen. Man unterſchied auch viel früher ſchon beſondere Abtheilungen dieſer geiſtlichen Spiele, die im Allgemeinen Ludi genannt wurden. So hatte man *Figurae*, deren Stoff aus dem alten Teſtamente genommen war, und die auch wohl Tropen genannt wurden; *Vangeli*, deren Geſchichte das neue Teſtament gab; Exempel, Legenden, *Fausti* u. ſ. w. Aber es waren wirklich auch Vorſtellungen, waren wirkliche Spiele mit ſceniſchen Darſtellungen, in die ſich nur hie und da eine Volksmelodie als Muſik und Geſang einmiſchte, und beides weiſt der Begriff eines eigentlichen Oratoriums gerade zum Unterſchiede von der Oper in Hinſicht des äußeren Gewandes von ſich ab, im Gegentheil die Handlung ſelbſt nur einer eingeflochtenen Erzählung überlaſſend, an der niemals aber die Muſik früher weſentlichen Antheil nehmen konnte, als bis das Recitativ erfunden und

Digitized by Google

wenigſtens zu einigem Grade von Ausbildung gelangt war, wie jetzt, wo eben deshalb auch mit der kaum etwas älteren Sache zugleich der Name Oratorium beziehungsweiſe in verbreitetere Aufnahme kam, und wo man nun, aus angegebenem Grunde, für die dramatiſche Muſik auch die drei beſonderen Formen der Oper, des Oratoriums und der Cantate beſtimmter zu unterſcheiden anfing.

§. 31.

Fortſetzung.

a. die Oper.

Ueber die erſtere, die Oper, habe ich in dem Bisherigen ſchon das Weſentlichſte berichtet, ſo daß ich mich hinſichtlich der Beſchreibung ihres Zuſtandes nur kurz zu faſſen brauche.

Das verbeſſerte Recitativ, die Arie nebſt ihren Ritornellen, Zwiſchenſpielen und dem übrigen inſtrumentalen Zuſammenhange hatten ihr, der kaum erſt und noch nicht einmal ein halbes Jahrhundert alten, bereits einen bedeutenden Aufſchwung verſchafft, nur muß man dieſen nicht von unſerem heutigen glänzenden Standpunkte aus betrachten wollen. Recitativ und Arie nahmen den größeren Theil der ganzen Vorſtellung ein; Chöre kamen ſeltener und in der Regel nur am Schluſſe der Akte vor; die Begleitung des Geſanges ſelbſt geſchah gewöhnlich nur nach einem **Basso continuo**, alſo von einem Generalbaſſiſten, und das ganze Orcheſter hatte blos die Zwiſchenſätze und Ritornelle, wie in der Einleitung die Ouverture, auszuführen, oder bei den Chören im Einklange oder in den Octaven mit den Singſtimmen fortzuſchreiten. Doch unterſchied man je nach der Beſchaffenheit des darzuſtellenden Gegenſtandes und je nach Inhalt des Textes eine komiſche und eine ernſte Oper, welche erſtere auch muſikaliſch eine weit bewegtere, leichtere Behandlung bedingte, denn letztere, bei welcher vorzüglich die Componiſten alle Kräfte der darſtellenden Mittel aufzubieten pflegten. Vor allen Dingen aber, und was gerade hier insbeſondere bemerkt werden muß, waren alle Opern auch nicht etwa mehr der Gegenſtand von Privatgeſellſchaften, wie jene Florentiniſche im Hauſe des Grafen Vernio, und ſomit insbeſondere nur ein Gegenſtand blos muſikaliſcher Unterhaltung, ſondern ohne Ausnahme ſchon ein Gegenſtand der Bühne, der zu ſeiner eigentlichen Creation nothwendig auch ſceniſches Spiel, Decoration, kurz Alles, was eine wahrhaft theatraliſche Vorſtellung ausmacht, erforderte.

Digitized by Google

§. 32.

Fortsetzung.

b. das Oratorium.

Nicht so das Oratorium, das neben seinem religiösen Tertinhalte sich auch noch dadurch von der Oper insbesondere unterschied, daß es, obschon einen Vorgang in dramatischer Weise abhandelnd, doch keine eigentliche theatralische Vorstellung erforderte, von allem scenischen Spiel entblößt nicht die Handlung selbst, sondern nur die Erzählung davon in sich aufnahm. Die erste Entstehungsgeschichte desselben ist in Kürze folgende.

Vor Alters verstand man unter Oratorium (von orare — beten) insbesondere einen Betsaal, einen Ort, wo häufig gebetet wurde und gebetet werden sollte, und wo daher auch Altäre und Heiligenbilder aufgerichtet waren. Solcher Orte gab es viele; als indeß der bekannte fromme und einflußreiche Philipp von Neri in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, und hauptsächlich wohl in Folge der immer weiter um sich greifenden Fortschritte der in Deutschland bereits fest begründeten Reformation, anfing, durch geistliche Unterredungen die Leute zu bekehren, und alle Mittel hervorsuchte, seine Belehrungen und Erbauungen so anziehend als möglich zu machen, und zu den damals noch gewöhnlichen körperlichen Büßungen auch die Musik in frommen Gesängen anzuwenden; ja als er vollends in seinem heiligen Eifer für die Sache des Pabstes, um die Sache in's Größere zu treiben, eine förmliche Bekehrungsanstalt unter dem Namen der Väter oder Priester des Oratoriums errichtet hatte, erhielt das Wort um so größere Wichtigkeit, als die Gesellschaft des Neri immer weiter um sich griff, und stets beliebter und, selbst in Augen des heiligen Vaters und der Cardinäle und Bischöfe, angesehener wurde. Uebrigens hatte sich der Grundbegriff des Wortes auch unter diesen frommen Vätern nicht geändert, da ihre erste Hauptsorge dahin ging, für ihre Zusammenkünfte einen eigenen Betsaal zu erbauen. Solcher ward unter dem bisherigen Namen Oratorium 1574 und zwar zu Rom errichtet, von wo aus dann die Gesellschaft sich bald über alle größere und kleinere Städte Italiens verbreitete, als ein festes Bollwerk gleichsam gegen das Eindringen von reformatorischen Ideen; und weil nun Neri und die Priester des Oratoriums nach seinem Vorbilde auch die Musik und mit besonderer Vorliebe zwar unter die Mittel aufgenommen hatten, die Leute anzulocken, so ward es nach und nach gewöhnlich, daß diejenigen, welche hauptsächlich nur der Musik wegen, für die bekanntlich ja schon damals eine große Vorliebe unter dem Volke

Digitized by Google

erwacht war, den Betübungen und frommen Versammlungen anwohnten, — daß diese, wenn sie dazu gehen wollten, auch schlechthin nur zu sagen pflegten: „wir gehen in das Oratorium.“

Damit ist nun keineswegs zwar Neri auch schon der Erfinder der eigentlichen Oratorienmusik, und Jeder, der ihn dafür ausgiebt, hat vollkommen Unrecht, *) denn einmal haben wir zu wiederholten Malen gehört, daß überhaupt die Sitte, mit religiösen Versammlungen Musik zu verbinden, lange vor Neri schon eingeführt war, und dann trug die Musik, welche bei seinen Betübungen und der von ihm gestifteten Gesellschaft vorkam, auch noch keineswegs den Charakter einer eigentlichen Oratorienmusik nach unserem Sinne an sich; doch war dadurch wenigstens der Anstoß dazu gegeben, daß, als mit der Zeit aus den alten Mysterien, Ludis ꝛc. (s. oben) das, was wir unter Oratorium verstehen, nach und nach emporwuchs, — daß, als mit der Zeit diese Mysterien ihr ganzes theatralisches Gewand ablegten und mehr und mehr nur in Betrachtungen und für das Gemüth allein berechnete Schilderungen religiöser Gegenstände und Vorgänge übergingen, und als auch für solche Betrachtungen die Musik zu einem wesentlich integrirenden Theile des Vortrags und der Ausdrucksweise erhoben wurde, man auch den Namen dafür lieber daher, von jenen frommen Religionsübungen her, entlehnte, mit denen nunmehr solche dramatische Werke wenigstens ihrem Inhalte, ihrer Anlage und ihrer ganzen äußern Haltung nach die meiste, zum mindesten eine größere Aehnlichkeit hatten, als mit den früheren spektakulösen Mysterien und andern der Art öffentlichen Spielen, ohne deshalb des intensiv dramatischen Elements sich auch damit zu entblößen. Und das war erst jetzt, gegen Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts, mit Carissimi's Auftreten, der Fall, denn früher entbehrte unsere Kunst aller der Mittel, des ausgebildeten Recitativs und der arioſen Melodie, noch, welche unerläßlich dazu gehörten,

*) Am meisten war von jeher diese Ansicht, daß Neri unser Oratorium erfunden habe, von und unter den Franzosen verbreitet, welche überhaupt sich stets und so sehr als Lobredner des frommen Mannes auszeichneten, daß Ludwig XIII und dessen Mutter sogar einmal die Heiligsprechung desselben verlangten. Auch Castil-Blaze noch tritt unbedingt der Meinung in seinem Werke „de l'Opera en France“ bei, ungeachtet des Widerspruchs, dessen er sich dadurch schuldig macht, wenn er gleich darauf erzählt, schon 1480 sei auf einem beweglichen Theater zu Rom „la Conversione di S. Paolo“ (die Bekehrung des heiligen Paulus) aufgeführt worden, und, gesetzt den Fall, er wollte dieses Stück als eine Art Oper angesehen wissen, doch auch der florentinischen Erfindung letzterer das Wort redet. Daß Castil-Blaze leider vielfach nachgeredet und nachgeschrieben wurde, auch von deutschen Historikern, mag seinen Grund weniger im Mangel an Lust zu eigener Forschung, denn im gutmüthigen Glauben an eine Autorität haben.

Digitized by Google

sie selbst in Wahrheit eine solche Stelle auch in dem darnach geschilderten geistlichen Drama einnehmen zu lassen, als sie zu gleicher Zeit bei der Oper behauptete. Allerdings bestand in der jüngern Zeit die Musik in Neri's und den von ihm gestifteten Versammlungen auch nicht etwa aus blos einigen einzelnen Gesängen noch, die hie und da zwischen den Gebeten und mündlichen Redevorträgen von der Gesellschaft gemeinschaftlich abgesungen wurden, sondern in ähnlicher Weise wie die älteren Mysterien hatte er sich einzelne biblische oder überhaupt religiöse Geschichten wohl in ein poetisches Gewand bringen lassen, wie z. B. „Christus und die Samariterin", „Tobias und der Engel", „die Reue und der Glaube" u. a., und dieselben nun mit darauf bezüglichen oder daraus hervorgehenden Gesängen untermischt, deren Melodien aber, ebenfalls gleich jenen Mysterien, dem Volksthümlichen entnommen wurden, während die Geschichte selbst ein „Erzähler" declamatorisch, erst später hie und da recitativisch, vortrug. Von einem eigentlichen Oratorium in unserm Sinne, auch nur seinen ersten Anfängen nach, in welchem dramatisches Recitativ mit dramatischer Melodie und Chören abwechselt, war zu seiner Zeit, und sowohl in Betreff der Sache als des Namens, auch im Entferntesten noch nicht die Rede. Als ein sicherer Beweis dafür kann auch die unwiderlegbare Thatsache angesehen werden, daß sich unter Palestrina's Werken, dieses Hauptmeisters jener Zeit, und der eigens für Neri und dessen Anstalt mehrere geistliche Compositionen lieferte, auch nicht ein einziges sogenanntes Oratorium mehr vorfindet. Abbate Baini ist der Hauptschriftsteller über Palestrina und hat mit der Sammlung der Werke desselben den größten Theil seines Lebens zugebracht; seine Liebe zu dem Meister ist so groß, daß sie nicht selten an Schwärmerei gränzt, ja als solche sogar geradezu sich kund thut, und nicht nur, daß er nicht das Geringste übersieht, was seinen überschwenglich Gepriesenen ehren kann, sondern selbst noch Manches sogar hinzusetzt, was nirgends als nur in seiner oft spitzfindigen Uebertreibung leben kann. So hat er Palestrina z. B. zehn verschiedene Style zugeschrieben, die kein ungetrübtes Künstlerauge als solche anerkennen wird, und in denen dieses Nichts finden kann als oft nur die gränzenloseste Mühe, den Helden nicht blos bis an die Sterne, sondern gerade mitten hinein in diese zu versetzen. Aber wie nirgends in seinem Buche *), so kommt auch unter diesen zehn vermeintlich

*) Memorie storico critiche della Vita e delle Opere di Giovanni *Pierluigi da Palestrina*, Cappellano cantore, e quindi compositore della cappella pontificia, Maestro di Cappella delle Basiliche Vaticana, Lateranense, e Liberiana, detto il Principe della

Digitized by Google

verſchiedenen Stylen, und ungeachtet jener unbeſchreiblich blinden Vorliebe, Nichts von einem auch nur ſogenannten Oratorium, viel weniger von einem wirklichen Oratorienſtyle vor, was bei Paleſtrina's engerem Verhältniſſe zu Neri und bei ſeinem eigenen frommen, kunſtergebenen Sinne, und hier bei Baini's wunderbarem Fleiße und Muthe, gewiß doch der Fall geweſen wäre, hätte Neri ſelbſt nur irgend eine Art wahrhafter Oratorien-Muſik beſeſſen.

Doch zu Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts zum Mindeſten, nämlich im Jahre 1600, ſchon hatte jener aus der florentiniſchen Operngeſellſchaft im Hauſe des Grafen Vernio uns bereits bekannte**) Römer Emilio del Cavaliere in ſeiner Vaterſtadt ein großes Oratorium, „L'anima e Corpo" betitelt***), zur Ausführung gebracht, und es muß daher, wenn auch nicht früher, doch jedenfalls noch vor Mitte des genannten Jahrhunderts ein ſolcher Styl exiſtirt haben? — Der Einwurf ſcheint auf den erſten Anblick nicht ohne Grund; allein einmal war dieſes Werk nichts weiter als gewiſſermaßen eine Vermittlung zwiſchen der neuen Oper und den alten Myſterien, indem es ſelbſt bis auf die Scenerie hin in muſikaliſcher Behandlung jener glich, und ſeinen Inhalt, ſeinen vorzuſtellenden Gegenſtand, gleich dieſer aus der Religion genommen hatte, und dann war die Muſik eben ſo wenig ſchon ſelbſtſtändig darin, als es ſelbſt auch gar nicht Oratorium, ſondern geiſtliches Drama, Azione sacra, genannt wurde. Seine Muſik war rein recitativiſch mit eingewebten Chören, mit deren Stimmen eine Lira doppia, ein Clavicembalo, eine Chitarrone und zwei Tibie all' antica im Einklange oder in der Octave fortſchritten; Alles ſo gut als möglich, auch die Begleitung der Recitative auf dem Clavicembalo; allein es fehlte auch der alte Erzähler noch nicht, und traten auch die Welt und das menſchliche Leben als Perſonen darin auf, ſo war dieſen Perſonen doch auch eigenthümliches Coſtüm vorgeſchrieben, wie auf dem Theater, und der volksbeluſtigende Tanz ſogar noch nicht einmal davon ausgeſchieden. Alle dieſe Trennungen wurden mit der Zeit erſt und alsdann gewagt, als man durch Cariſſimi's und ſeines Vorgängers Viadana Bemühungen auch einen arioſen Styl erlangt hatte, der es möglich machte, lyriſche Situationen, welche früher allein in der theatra-

---

Musica; compilate da *Giuseppe Baini*, Sacerdote Romano, Cappellano Cantore e Direttore della stessa cappella pontificia. 2 Volumi. Roma 1828. Ein deutſcher Auszug von Kandler und von Kieſewetter herausgegeben Leipzig 1834.

**) Vergl. §. 16 des zweiten Kapitels.

***) Nicht „Representatione di anima e di corpo", wie es a. a. O. heißt.

Digitized by Google

lischen Scenerie ihre Darstellungen finden konnten, jetzt auch musikalisch mit Erfolg und hoher Wirksamkeit auszudrücken. Jetzt schied das Profane von der Aufführung, Inhalt und Form gestalteten sich völliger geistlich, und dadurch sich unterscheidend nehmlich von der Oper, dem eigentlichen musikalischen Drama, kam, obschon ein dramatisches Element, die — nur nicht in der That, sondern blos im Geiste, nicht dem äußeren, sondern dem inneren Auge vorgestellte Handlung, stets in sich bewahrend, auch der besondere Name Oratorium aus alter frommer Erinnerung immer mehr und mehr in Aufnahme, so daß wir um Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts, zu Zeiten Carissimi's, fast kaum noch einen andern dafür finden, aber die derartigen Werke auch ganz schon eine Gestalt, welche wir heute noch dafür vor allen Dingen vindiciren, und zwar so weit angenommen haben, daß dieselben, wenn wir nicht auf eingedrungenen Luxus und auf die Formen des Tags Anspruch machen, bei angemessenem einfachen Vortrage des Sängers, besonders was die arioſen Sätze betrifft, recht wohl auch in unseren Tagen noch gehört werden könnten.

§. 33.

Fortsetzung.

c. Die Cantate.

Daß, nachdem man den Versuch gemacht hatte, von dramatischen Stücken die zu ihrer Vorstellung eigentlich nothwendige scenische Handlung hinwegzunehmen und solche durch Recitative und concertirende Melodieführung zu ersetzen, man bald auch auf den Gedanken kam, weniger inhaltsreichere Gegenstände, kurze Vorgänge aus dem Leben und der Religion, auf ähnliche poetische und musikalische Weise zu behandeln, war kaum zu vermeiden. Ich habe wiederholt schon angeführt und bei anderer Gelegenheit werden wir noch ausführlicher erfahren, welcher außerordentlichen Theilnahme die dramatische Musik gleich bei ihrem ersten Entstehen und bei allen Klassen der menschlichen Gesellschaft sich zu erfreuen hatte, und wie allgemein der Beifall war, den sie auch in ihrem dürftigsten Zustande noch fand; zur Veranstaltung von Opernaufführungen fehlte es aber gleichwohl noch sehr häufig an den nöthigen Mitteln; bald gebrach es an einem geeigneten Lokal, bald an dem erforderlichen Personal, bald an diesem, bald an jenem; doch wollte man der Art Musik wenigstens gern hören; machte man daher den Versuch im Kleinen; richtete dramatische Scenen so ein, daß sie ohne Nachtheil für die Musik an und für sich nur wenige Personen zu ihrer Ausführung erforderten, und daß keine theatralische Handlung dabei nothwendig statt zu haben

Digitized by Google

brauchte *); wählte bald dieſen, bald jenen Gegenſtand dazu, wie die Zeit eben ein allgemeines Intereſſe an denſelben anknüpfte, und nannte nun, weil das Ding doch keine eigentliche Oper, auch bei Weitem, und ſchon um ſeines verſchiedenen Inhalts willen, kein Oratorium war, zum Unterſchiede von Beiden das Stück eine Cantate. Die Unbeſtimmtheit des Ausdrucks und ſeine geringe Befriedigung, welche er in Bezeichnung eines Gegenſtandes gewährt, beweiſen, wie ſehr man bei der Wahl einer ſolchen in Verlegenheit ſich befand, und um ſo begreiflicher, als eine Anregung von Außen dazu gar nicht vorlag. Weiß doch daher auch Niemand mehr, wer eigentlich der Erſte war, der ſich dieſes Worts zur namentlichen Taufe jenes Muſikſtücks bediente: vielleicht entſtand es als ſolcher Name ſo zu ſagen unwillkührlich, ohne beſtimmte Abſicht. Es kommt von Cantare her — ſingen; Cantate — ſinget oder ihr singet; — vielleicht (doch auch nur vielleicht) daß der Leiter der Muſik beim Beginn derſelben die Sänger ſo anzureden pflegte, da nicht, wie bei der Oper, das Zeichen des Anfangs mit Aufzug des Vorhangs und Schluß der Ouverture gegeben wurde, und daß durch die Gewohnheit nun endlich das Wort, zum Subſtantiv Cantata geſtaltet, zur Bezeichnung des Tonſtücks ſelbſt, als die Nothwendigkeit einer ſolchen beſtimmten Bezeichnung ſich ausſprach, beibehalten wurde. Doch das nur als eine Vermuthung von meiner Seite; denn Verläſſiges läßt ſich darüber eben ſo wenig mehr ermitteln, als über den eigentlichen Erfinder der Cantate ſelbſt. In der Regel wird Cariſſimi dafür ausgegeben; aber mag der Name auch — was ich ſelbſt glaube — durch ihn erſt aufgekommen oder feſtgeſtellt worden ſeyn, und hat er unbeſtreitbar die erſte weſentlich verbeſſernde Hand an dieſe Gattung von Tonwerken gelegt, ſo hat er ſchwerlich doch ſie zuerſt ins eigentliche Leben gerufen. Burney verſichert in ſeiner Geſchichte, ein Werk von dem mehrerwähnten Benedetto Ferrari gefunden zu haben, „Muſiche varie a voce sola“ betitelt, das 1638 zu Venedig gedruckt worden und in dem bereits über eine kurze lyriſche Poeſie das Wort Cantata enthalten ſey. Wie viel an dieſem Funde wahr ſeyn, und aus welcher Zeit dann das Werk auch herrühren mag, jedenfalls ſteht demnach feſt, daß man vom Anfang an die Cantate zur lyriſchen Gattung der Poeſie zählte, wie ſie im Grunde auch jetzt noch zu keiner andern gehört, und daß ſomit auch in der Muſik nicht eher und früher von einer Cantate im

*) In welchem Stücke nicht unwahrſcheinlich die Cantate nach dem Oratorium als ihrem glücklichen Nachfolger vorausging.

Digitized by Google

eigentlichen Sinne des Worts die Rede seyn konnte, als bis man in der lyrischen Composition, im arioſen Styl, auch einen ſolchen Fortſchritt gemacht hatte, daß man ſich längere Zeit darin zu bewegen vermochte, und dieſer Fortſchritt ward erwieſener Maaßen von keinem Andern als Cariſſimi und einigen ſeiner Zeitgenoſſen vollbracht, ſo daß die erſte poſitive Trennung der Cantate von der Oper und dem Oratorium als eine eigene und ſelbſtſtändige dramatiſche Form auch erſt in unſeren gegenwärtigen Zeitmoment geſetzt werden muß. Demnach haben denn auch diejenigen ohne Zweifel ſehr Unrecht, welche eine gewiſſe Barbara Strozzi aus Venedig wenn nicht als Erfinderin der Sache, ſo doch des Namens dafür bezeichnen. Dieſe Strozzi, Tochter eines Dichters, gab 1653 eine Sammlung Geſangſtücke unter dem Titel „Cantate, Ariette e Duetti“ zu Venedig heraus, aber vor 1653 hatte Cariſſimi längſt ſchon Cantaten geſchrieben, und ſein — wenn ich ſo ſagen darf — großes melodiſch-reformatoriſches Werk vollbracht.

Die muſikaliſche Form der damaligen Cantate insbeſondere nun anlangend, ging dieſe, bis auf den bereits angegebenen Unterſchied, mit jener der Oper ſo ſehr Hand in Hand, daß wir in Beiden eine gleiche dramatiſche Recitation und dramatiſche Melodie mit untermiſchten oder angehängten Chören finden, doch auch finden müſſen, weil — wie gezeigt*) — genau genommen die Cantate erſt der Oper in dieſer Beziehung eine charakteriſtiſche Geſtalt und höhere Bedeutung gab. Die Begleitung war natürlich bei der Cantate quantitativ weit ſchwächer und geringer, als bei der Oper, oft nur auf ein Clavicembalo beſchränkt; übrigens wandte auch Cariſſimi ſchon Bogeninſtrumente dabei an, und gebrauchte überhaupt das Inſtrumentalſpiel concertirend, ſowohl in den Ritornellen als in den Zwiſchenſätzen. Doch im folgenden vierten Kapitel komme ich wieder darauf, wie auf den Unterſchied von geiſtlichen und Kammer-Cantaten zurück, und ich darf daher füglich mit der Betrachtung des Gegenſtandes hier ſchließen.

§. 34.

Vollendung der recitirenden Form und des arioſen Geſanges durch Scarlatti und ſeine Zeitgenoſſen.

Daß eine nächſt folgende Zeit das, was ſie aus den Händen Cariſſimi's und ſeiner erſten Genoſſen ſchon ſo früchtereich empfangen hatte, noch mehr pflegen und zu möglichſter Reife heranzuziehen bemüht ſeyn

*) S. vorhin §. 26 ff.

Digitized by Google

werde, war bei dem großen Eifer, der sich bei dem ersten Wurfe bereits, den Carissimi that, dafür an den Tag legte, wohl nicht anders zu erwarten; doch bis zur höchsten, für den damaligen Standpunkt möglichsten Vollendung gedeihen sollte es erst in den Händen Alessandro Scarlatti's. Dieser unstreitig größte Meister seiner Zeit und einer der größten musikalischen Künstler, welche je die Erde getragen hat, merkwürdig für die Geschichte in nicht blos einer, ja fast in jeder Beziehung, welche dieselbe unserer Betrachtung zu geben im Stande ist, der die Pole zweier künstlerischen Welten in sich vereinte, in der einen schaffend auch schon über der andern die Sonne in hellster Morgenröthe aufgehen sah und mit magischer Kraft durch deren Licht auch die Schatten seiner eigenen Fußstapfen zu vertilgen verstand, — dieser große Meister erst sollte vollenden, was Carissimi und Andere mit und vor ihm bereits so schön begonnen, und der gesammten dramatischen Musik dadurch einen Umschwung verleihen, in welchem allein nur sie auch zu dem Seyn in der Wahrheit gelangen konnte. Noch ist hier nicht der Ort, den Mann in seiner ganzen historischen, wie jeder anderen hohen Bedeutung zu erfassen; dazu wird das siebente Kapitel dieser Periode erst volle Gelegenheit geben; doch kann ich anzuführen hier vorläufig nicht unterlassen, daß er, gleich groß in den Künsten des höheren Contrapunkts wie in dem dramatischen Recitative, der Erfindung von Melodien des edelsten, großartigsten und zugleich treffendsten Ausdrucks, und einer freien, immer sinnigen Begleitung der Instrumente, — daß er, gleich groß in allen diesen Sphären, vornehmlich doch dem Recitative und dem arioſen Style seine Aufmerksamkeit und seine schöpferischen Kräfte zuwandte, wohl begreifend und einsehend, daß auf diesen beiden Stücken hauptsächlich alles fernere Gedeihen und Emporblühen der schönsten und ehrbarsten aller musikalischen Kunstformen wesentlich beruhte. In jeder jener Gattungen — wie wir späterhin uns überzeugen werden — Reformator dachte er vornehmlich doch darauf, dem Recitativ und dann der Arie diejenige Gestalt zu geben, welche ihm denselben von der Kunst selbst und ihrer Idee gewissermaßen angewiesen erschien. Solcher Ueberzeugung nach aber konnte die Richtung, welche er dabei verfolgte, auch nur jene seyn, welche mit dem Begriffe und der Idee der schönen Kunst überhaupt parallel läuft; und wirklich auch finden wir durch ihn, was das Recitativ zunächst betrifft, solches zur möglichsten höchsten Vollkommenheit des Ausdrucks gebracht, — einer Vollkommenheit, welche seine Schöpfungen in dem Gebiete noch heute als die vorzüglichsten Muster gelten lassen muß, und welche nur annähernd zu erreichen schon manches sonst vortrefflichen und achtungswerthen Tonsetzers Talent wie spurlos scheiterte. Den Beweis

Digitized by Google

mag man vornehmlich in den Recitativen der Cantaten Scarlatti's suchen. Wir preisen Händel, Gluck und Mozart als unfehlbare Schöpfer kunstgerecht und doch zugleich auch ergreifend gehaltener Recitative; aber was sie dahin Meisterliches hervorgebracht haben mögen, immer läßt es sich nur betrachten als glückliche Nachbildungen, als das schöne Resultat des fleißigsten Studiums der Werke unseres Alessandro Scarlatti. Händel und Gluck waren vorzugsweise Meister im sogenannten großen ausdrucksvollen Recitative, Mozart hingegen glänzt mehr im kleineren dramatischen Dialog. Man denke nur an sein Recitativ zwischen Tamino und dem Priester im ersten Akte der „Zauberflöte", oder an das Recitativ in „Don Juan": „O Himmel, was seh' ich" ꝛc. ꝛc., welches der Donna Anna Erzählung vom nächtlichen Ueberfall enthält. Dieses Recitativ ist obligat; aber auch diese Form ward schon von Scarlatti geschaffen und nicht erst von Porpora oder Leonardo da Vinci, wie Andere irriger Weise schon haben behaupten wollen. Nach Scarlatti war es vorzugsweise der rhetorische Theil der Melodie, die Arie, und was dahin gehört, das Ensemblestück und die Instrumentalmusik endlich, welche man auszubilden strebte, oder auch vornehmlichst nur noch auszubilden hatte: das Recitativ hatte in Scarlatti seine Vollendung gefunden, ist geblieben, was es durch ihn geworden, und schwerlich auch möchte Jemand noch geboren werden, der Vorzüglicheres darin zu leisten vermöchte und verstände; denn der Sinn, der hier zu richten hat über Gerechtes und Ungerechtes, über Vollkommenes und Unvollkommenes, fühlt nach jedes Verständigen und Berufenen Urtheil sich durch sein Werk durchaus befriedigt.

Doch die Arie insbesondere dann anlangend, hat Scarlatti auch in deren Formation eine bedeutende und ungleich verschönernde Aenderung hervorgebracht, so viel hier der Nachwelt noch zu gestalten und zu verbessern übrig geblieben seyn mag, und so gewiß er damit nicht auf eine gleiche Stufe der Vollendung gelangen konnte, als mit dem Recitative ihm dies offenbar gelingen sollte. Er war es, welcher derselben die nachgehends so lange beliebt gebliebene und auch als allgemeine Norm gegoltene Gestalt gab, wornach sie in zwei Theile zerfällt und mit einem Da Capo schließt, und wovon er in seiner Oper „Teodora" den ersten Versuch machte; war es, welcher zuerst auch den syllabischen und melismatischen Gesang in einer solchen Arie mit einander zu verbinden strebte, und jeden zu einem besondern, zu seinem eigenthümlichen Ausdruck zu benutzen; und war es daher endlich auch, welcher immer selbstständiger den ariosen Styl von dem recitativischen zu trennen verstand, und was ihm dort, gegenüber von diesem, vielleicht noch an Ausdruck und künstlerischer Wahrheit abgehen sollte, doch durch lyrischen Schwung, Kraft und überhaupt höchst

Digitized by Google

geistreiche Behandlung der Texte im Sinne der Kunst und der Wissenschaft wieder ersetzte.

§. 35.

Fortsetzung.

Auffallend ist, wie bei solchen Thatsachen, deren unbestreitbare Wahrheit sich auf den ersten Blick in die noch vorhandenen Werke ergeben muß, von einigen Seiten her auch die Meinung noch laut werden konnte, daß in allen Dingen schon Lully, am Hofe Ludwigs XIV. von Frankreich, unserem Scarlatti vorangegangen, und wenn nicht vorangegangen sey, doch am vortheilhaftesten entgegen gearbeitet und noch treulicher in der Vollbringung der Aufgabe beigestanden habe. Lully lebte etwas früher als Scarlatti, und dieser war erst 37 Jahre ohngefähr alt, als jener schon starb: das ist eben so wahr, als es auch von meiner Seite keinen Augenblick bezweifelt werden soll, daß Scarlatti mit Beginn seines großen Werkes sich gar nicht lange mehr allein, vielmehr umgeben sehen mochte von mehreren ausgezeichneten Talenten, die, an seinem Feuer erwärmt, denn auch mit ganzer Kraft den Weg und das Ziel verfolgten, das in lichthellster Klarheit ihnen von jenem gezeigt worden war; allein Lully, der, was Ehre, Glück, Ansehen, Wohlleben betrifft, wohl mit Scarlatti einerlei Endzweck haben mochte, aber in künstlerischer, wie moralischer Beziehung eine ganz andere Bahn dahin eingeschlagen hatte, gehörte — seinem riesigen Talente unbeschadet — sicher nicht darunter. Scarlatti wollte wenigstens — konnte er sie auch noch nicht ganz erreichen — wollte Wahrheit in der Composition und namentlich in der dramatischen Musik; daher das vollkommen ästhetische Moment, von welchem er ausging; daher sein vornehmstes Streben nach psychischem Ausdrucke in Melodie und Declamation, in Gesang und Begleitung; und daher sein Umfassen der gesammten dramatischen Musik in Oper, Oratorium und Cantate, sie auf solchen Elementen möglichst emporzuheben zu dem ihm aufgegangenen letzten Ende. Solche Wahrheit aber dürfen wir so wenig bei Lully als überhaupt am Hofe Ludwigs XIV. suchen; allerdings war — wie wir im letzten Kapitel dieser Periode noch ausdrücklicher erfahren werden — schon gegen Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts die Oper, die zunächst nur in Italien ihre Fahnen aufgesteckt hatte, auch nach Frankreich und an jenen Hof übergegangen; allein nur im Nachbilde von den üppigen Höfen Oberitaliens, besonders der Mediceer, und wenn Lully, der erste Gründer der französischen großen Oper, auch nach einem Ausdrucke in seinen Compositionen strebte, ja wenn ihm auch nicht abgesprochen werden darf, daß er das Talent hatte,

Digitized by Google

ein wahrhaft großer, ein kunſtgerechter Componiſt zu ſeyn, ſo war jener von ihm vor Allem erzielte Ausdruck doch lediglich nur ein Ausdruck der Worte und des Wortſinns. Scarlatti erhob ſich über die Dichtung, und ließ dieſelbe als ſolche nur ſeiner Abſicht, welche durch das den Text belebende Gefühl beſtimmt wurde, dienen; Lully aber, in welchem, wie in allen ſeinen Vorgängern und erſten Zeitgenoſſen, ſolche Tendenz zu wahrhaft dramatiſcher Diction noch nicht rege geworden war, diente, bei all' ſeinem bekannten Despotismus gegen ſeine Dichter, doch ſelbſt einem Leibeigenen gleich ihren Worten. Er verſtand nicht, wie Scarlatti, ſeine Weiſen frei mit ihnen zu verbinden, zu vermählen, ſondern trachtete immer nur, den Text wieder zu geben, wie er ihn endlich, nach vielen Unterhandlungen mit den Dichtern, angenommen hatte. Daher miſchte er auch, um dem declamatoriſchen Rhythmus nachzukommen, unaufhörlich zwei- und dreitheilige Taktarten, was wir bei Scarlatti niemals finden' dem das Geſetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit eines Kunſtwerks bereits in all' ſeiner Nothwendigkeit vorſchwebte; daher konnte die eigenthümliche Kraft des intenſiven wie extenſiven Rhythmus bei Lully auch niemals zu voller Wirkung kommen, wie es in der Muſik doch ſo unerläßlich iſt; daher fließen bei ihm auch — in deren Gegenſatz Scarlatti's ſchönſte Größe liegt — Recitativ und Arie (oder vielmehr Arioſo) noch meiſt bis zur Ununterſcheidbarkeit in einander, ſo daß dem erſteren die rapide Gewalt muſikaliſcher Sprache, und dem letzteren die Einwirkung eines beſtimmt ſich ausſprechenden Tonſtückes entgeht; und daher endlich hält ſich ſein Geſang, worüber Scarlatti weit hinaus ſchon geht, auch meiſtentheils nur in der engeren Sphäre rhetoriſcher Declamation auf, und ſcheint ihm unbegriffen geblieben zu ſeyn, daß derſelbe Ausdruck bei denſelben Worten im Geſange ungleich mächtigere, oft ganz andere Accente hervorrufen kann als in der Rede, und daß eine bloße Notirung der Redeaccente nur eine trockene, dürftige, nicht die lebendig blühende Wahrheit geben kann, die der Dichter in ſich getragen und der Muſiker zu erheben, neubeſeelt zu verklären hat.

War nun aber der Geſang einmal dienend geworden bei Lully, ſo mußte auch die Begleitung deſſelben bei ihm ſich unterordnen, wodurch Scarlatti wiederum ſich bedeutend von ihm unterſcheidet, indem dieſer auch die Begleitung weſentlichen Antheil an dem Ausdrucke nehmen und ſie daher concertirend, auf eine geiſtreich ſelbſtſtändige Weiſe neben und zu dem Ganzen einherſchreiten läßt. Meiſt geht die Begleitung bei Lully in planer Vierſtimmigkeit mit den Singſtimmen fort, und in den Recitativen liegt der Baß fortwährend in faulen langen Noten auf der Lauer gleichſam, um ſich über der und der Sylbe weiter zu wälzen, oder in das

Digitized by Google

Accompagnement eines Arioso überzugehen. Selten wird im Ritornell etwas Bestimmtes angedeutet, außer er will durch eine Achtelfigur in Octaven vielleicht eine stürmische Bewegung ausdrücken. Nur in den Chören und Tänzen breitet sich die Musik mehr und etwas genügender, ja öfters bis zum Uebergenügen sogar, aus, denn hier war „Festin", hier sollte eigentlich Musik gemacht werden und die dramatische Diction legte hier ihr gebieterisches Scepter nieder. Hier war es auch, wo Lully öfters sich jener beliebten Tanz- oder Liederweisen bediente, die er aus dem Volksleben aufgriff oder aus seinen früheren Werken entlehnte, und die ihm selbst eine ungemeine Popularität als Tonsetzer verschafften. In den eigentlich dramatischen Scenen dürfte das nie oder selten geschehen seyn, da in ihnen augenscheinlich nur das Wort den Ton dictirt, und wo einmal die Musik in den arioſen Stellen über dasselbe hinausgeht, da sehen wir auch Nichts, als eine durch den Text etwa veranlaßte kleine Passage oder den ganz gewöhnlichen italienischen Formalismus einer Vor-Scarlattischen Zeit, etwa wie wir bei Carissimi ihn antreffen, oder endlich auch einzelne, den Franzosen bis auf den heutigen Tag eigene, verzwickte Wendungen, z. B. der Terz oder Quinte des Dominantenaccords in die Quinte statt in die Octave oder Terz des tonischen Dreiklangs, welche der kluge Florentiner*) wohl seinen Leuten zu Gefallen brauchte oder auch unbewußt sich angewöhnt hatte: eine Dienstbarkeit übrigens, durch welche Lully vornehmlich sich zum Herrn der französischen Oper machte, deren Grundgedanke in allen seinen Werken und auf eine solch' vorherrschende Weise zwar fortlebt, daß — und wenn auch ohne allen zureichenden Grund — die Franzosen hundert Jahre lang an ihm festgehalten haben, bis Gluck ihnen diejenige Vollendung, nur in einem noch höheren Sinne und mit einer noch mehr erhöhten Kraft brachte, welche Italien bereits von Scarlatti erhalten sollte.

§. 36.

Verbesserung der Ouverture und Entstehung ihres Namens.

Doch wodurch Lully, und wie der dramatischen Musik überhaupt, so der Oper insbesondere, eine keineswegs unwesentliche, im Gegentheil immer sehr hoch zu achtende Förderung brachte, und worauf auch hauptsächlich wohl sein einst so außerordentlich weit verbreiteter Ruf sich gründete, war die bedeutende Verbesserung, welche der Einleitungssatz dazu, die Ouverture, durch ihn erhielt; eine Verbesserung, welche

*) Lully war 1633 zu Florenz geboren.

Digitized by Google

so sehr den Begriff einer vollkommenen Reform und totalen Umwandlung erfüllte, und welche so sehr ihn zu einem der vornehmsten Helden der Zeitgeschichte erhob, daß er — wie ich bei anderer Gelegenheit schon anführte*) — lange Zeit sogar als der erste Erfinder dieser instrumentalischen Form angesehen wurde. Dieser erste Erfinder übrigens, oder vielmehr derjenige Tonsetzer, welcher zunächst auf den Gedanken kam, die Oper durch einen selbstständigen Instrumentalsatz einzuleiten, war Monteverde; doch woraus bestand, was war das, was dieser in solcher Beziehung schuf? — es war — wie ich am angeführten Orte bereits ausführlicher zeigte — ein mehrere Takte langer, Toccata betitelter, Satz, der seinen Grundton C niemals verließ und, damit er doch wenigstens einige bemerkbarere Augenblicke ausfüllte, von allen Instrumenten dreimal wiederholt werden mußte, — Nichts weiter. Solche Einfachheit genügte Lully nicht, und die Liebe des Hofes, an dem er diente, zu Prunk, Glanz und allem möglichen Sinne befriedigenden oder vielmehr Sinne berauschenden Schimmer machte es ihm gewissermaßen zur Pflicht, hier, wo ihm größere Mittel und bedeutendere Kräfte zu Gebote standen, solche auch in jeder denkbaren Weise anzuwenden. Monteverde's Orchester**) war verhältnißmäßig schon ziemlich stark, jedenfalls stärker und besser geordnet als irgend ein früheres; doch Lully fand bei Ludwig XIV. außer der eigentlichen königlichen Kapelle (les vingt-quatre Violons) noch eine andere Musiktruppe (zum Unterschiede von jener les petits Violons genannt), über welche er unumschränkt verfügen konnte, und von einem Ehrgeize, wie selten ein Künstler ihn wieder gekannt, von einer Begierde, einem Stolze entbrannt, mit seiner kleinen Truppe es den „Vierundzwanzigern" wo möglichst zuvorzuthun, setzte er augenblicklich auch eigene Instrumentalmusiken, Sinfonien, Trio's und dgl. für dieselbe, die nach öfteren Wiederholungen um so eher sich zu einem schon völlig durchgearbeiteten Satze gestalten mußten, als er die Hauptmotive dazu aus allerhand Volksweisen entlehnte, und nun, damit auch nicht der König und dessen Hof allein sie hören, sondern von Seiten eines größeren Zuhörerkreises, aus dem Munde des, durch seine Weisen zumal sehr geschmeichelten Volkes, auch sein Lob und Vorzug ertöne, diese Sätze später in dem Theater vor Anfang der Oper aufgeführt, gewannen sie ein Ansehen und eine Beliebtheit, daß es nicht in Frankreich allein von jetzt an Regel wurde,

*) S. §. 23 ff des vorhergehenden Kapitels.
**) Man sehe den vorhin citirten Ort.

Digitized by Google

ein solches Stück zur Eröffnung der Oper aufzuführen, sondern auch das Ausland, selbst jenes Italien, welches diese Regel seit Monteverde's Zeiten bereits kannte, von Lully dergleichen Werke sich kommen ließ und mit dem Namen, den der entzückte Franzose ihnen, Anfangs vielleicht in ganz allgemeiner Beziehung, gegeben hatte (Ouverture), sie zu gleichem Zwecke auch als Einleitungsmusik zu den Schauspielen und Opern verwandte. In Wahrheit, wie Lully eine ungleich brillantere und für seine Zeit bessere Einleitungsmusik zu seinen Opern unter dem (kaum wohl von ihm selbst zuerst ausgegangenen) Namen Ouverture schuf, als Monteverde zu seiner Zeit und mit seinen Mitteln irgend nur ins Leben zu rufen vermochte, so ist es auch eine unleugbare Thatsache, daß um Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts und noch lange nachher fast überall, in Italien sowohl als in Frankreich, vor Aufzug des Vorhangs irgend eine solche Ouverture (Uvertura) von Lully zur Einleitung und Vorbereitung aufgeführt wurde. Die Opern-Componisten gaben sich gar nicht mehr die Mühe mit dergleichen Arbeiten: Lully's Ouverturen waren einmal beliebt und galten (gegen die früheren) einmal für die besten, ja nach der Franzosen Versicherung vielleicht gar für unübertrefflich, nun so gab man dem Verlangen denn auch gerne nach und ließ eine Lully'sche Sinfonie oder Ouverture spielen, was in Italien insbesondere auch nicht sehr übel genommen werden konnte, da Lully, und wenn mit der Zeit auch nationalisirter Franzose, doch ein geborner Italiener war.

§. 37.

Fortsetzung.

Daß auf solche Weise indessen die Ouverture in künstlerischer Beziehung und in Hinsicht auf ihren eigentlichsten Zweck nur wenig Werth noch haben konnte, leuchtet ein und bedarf meiner Ausführung hier nicht weiter. An eine nähere Beziehung zu dem nachfolgenden Tonwerke, das durch sie doch eigentlich vorbereitet und im ganzen Sinne des Worts eingeleitet werden sollte, ward dabei nicht gedacht und konnte dabei auch nicht gedacht werden. Man hatte eine Ouverture, aber ohne innere Bedeutung; eine Ouverture, welche Zeit und Stelle, aber nicht ihren Zweck, ihre eigentliche Idee erfüllte; eine Einleitungsmusik ohne eigentliche Einleitung. Scarlatti's großer Geist und tiefer Scharfsinn begriff auch dies. Was Anderen vor ihm vielleicht ahnungsvoll vorgeschwebt hatte, ward bei ihm zu klarer Ueberzeugung. Er war es daher auch, welcher zuerst sich mit Beharrlichkeit und Ausdauer der allgemeinen Sitte und dem aufdringlichen Ansinnen, auch vor seinen Opern

Digitized by Google

Lully'sche Sinfonien spielen zu lassen, entgegensetzte, und zu jeder seiner Opern selbst eine und zwar eine nur diesem Tonwerke eigenthümlich zugehörende Ouverture verfaßte, der also auch diesem Theile der dramatischen Musik denjenigen Platz und diejenige Bedeutung anwies, welche, ihm zukommend, er bis auf den heutigen Tag auch mit gutem, wenn oft auch mißverstandenem Rechte bewahrt hat. Um dieses, wahrlich sehr wesentlichen, Unterschieds willen nannte auch Scarlatti seine Einleitungsmusiken nicht mehr Ouverturen, sondern vindicirte dafür den damals allgemein sinnigen Namen Sinfonie, welcher nachgehends lange Zeit in Italien als einzig technischer Kunstausdruck für diese Art Musiken beibehalten wurde, und vielleicht fortan auch beibehalten worden wäre, hätten die Deutschen nicht wieder die Italiener in der Instrumentalmusik überflügelt und hinsichtlich der Benennung jener Einleitungsmusiken sich lieber den Franzosen, denn ihren — in der Sache freilich einflußreicheren — Lehrern, den Italienern, angeschlossen.

Viertes Kapitel.

Die Cammermusik des siebenzehnten Jahrhunderts.

§. 38.

Monteverde und das Madrigal.

So gewiß die Musik, ihrer eigentlichen Kunstwesenheit nach, bis weit ins sechszehnte Jahrhundert hinauf ein Eigenthum der damit scheinbar bevorzugten Kirche blieb, eben so gewiß konnte — und wie denn am Schlusse unserer Vorgeschichte auch nachzuweisen nicht vergessen wurde *) — die in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts besonders durch Palestrina hervorgerufene und vollbrachte wesentliche Reform der Kirchenmusik insbesondere auch nicht ohne bedeutungsvollen Einfluß bleiben auf die Musik außerhalb derselben; und in der That auch begegnen wir schon zu Ende des sechszehnten, noch mehr aber schon zu Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts der erfreulichen Erscheinung, daß — die Oper abgerechnet — ganze Gesellschaften sich bildeten, welche privatim in ihren Cirkeln sich mit einer besseren als der gewöhnlichen Volks-Musik beschäftigten, dieselbe zu einem unentbehrlichen Gegenstande der Unterhaltung

*) S. §. 112 ff. des letzten (fünften) Capitels der Vorgeschichte.

Digitized by Google

erhoben und sich an ihren Formen geistig zu bilden suchten. Daß diese Formen in solcher Verwendung aber als ganz andere sich gestalten mußten, denn die Kirche und das Theater insbesondere für sich ansprachen, lag in der Natur der Sache. Wir Menschen suchen uns im gesellschaftlichen Leben wohl um uns geistig, und physisch auch, zu stärken, dem Leben dasjenige Interesse abzugewinnen, welches zu bieten es immerhin nur das Vermögen hat, nicht aber eigentlich um uns zu erbauen, um unsere geistige Beschäftigung dahin blos zu richten, wohin zudem eine absichtlich nicht gleich gestimmte Umgebung sie niemals gelangen läßt. Solche Erbauung, andächtige Erhebung des Gemüths war aber bereits im sechszehnten Jahrhunderte Aufgabe der Kirchenmusik geworden, und eine Musik außerhalb derselben mußte nothwendig der von solchem Zwecke bedingten Form sich entblößen, welcher Entledigung nun zwar auch die Theatermusik unterworfen ist und von jeher war, doch andrerseits auch wieder andere Bedingungen in sich aufnehmend, wie z. B. die Bedingungen dramatischer Scenerie ꝛc., welche von Seiten eines privaten oder blos gesellschaftlichen Lebens niemals erfüllt werden können.

Demnach hatte sich denn im sechszehnten Jahrhunderte bereits eine dritte Gattung musikalischer Formen ausgebildet, und mußte im siebenzehnten Jahrhunderte noch mehr zur Aufnahme gelangen, welche später man mit dem Namen Cammermusik belegte, und die noch später füglich eingetheilt werden könnte wieder in eine Haus- und Concertmusik. Halten wir uns aber bei diesen Wortbestimmungen nicht auf, um so weniger, als dieselben sich auf den Zustand der Cammermusik während dieser unserer ersten Geschichtsperiode, auf den Zustand der Cammermusik im siebenzehnten Jahrhunderte, noch wenig oder gar nicht anwenden lassen.

Wie auf so vieles Andere, übte gleich zu Anfang der Periode auch auf diese, der gesellschaftlichen oder privaten Unterhaltung und dem eigentlich geistigen Leben gewidmete Musik besonders Monteverde einen bedeutend fördernden Einfluß aus. Wie weit die Cammermusik im sechszehnten Jahrhunderte mit ihren mehr oder minder namhaften Formen auf dem Wege zu ihrem besonderen Ziele auch schon gediehen seyn mochte, immer erschien sie sowohl ihrem inneren als äußeren Wesen nach mehr oder weniger abhängig und gewissermaßen entlehnt von der Kirchenmusik. Das Gesetz dieser war meist auch nur ihr Gesetz, und wenn der Text ihres vocalen Theils auch eben kein kirchlicher oder religiöser war, so beschränkte sie ihren vornehmsten Unterschied von jener doch auch nur darauf, und hatte für sich selbst nichts und nur sehr wenig Wesentliches an sich, was solchen Unterschied hätte weiter begründen lassen. Auch in instrumentalischer Hinsicht wagte sie, in ihren engeren Kreisen, kaum ein Mehreres zu thun, denn die Würde, welche

Digitized by Google

in heiliger Weihe kirchlicher Seits ihr aufgeprägt zu seyn schien, dem besonnenen Talente gestattete, so daß vielleicht einige gelegentliche Sätze für Violen, Harfe, oder Cornett und Trompeten kaum in Betracht gezogen werden können. Erst Monteverde, wie er, seiner contrapunktischen Strenge ungeachtet, in seinen Arbeiten neue, vor ihm von Niemand noch gewagte Combinationen in Accorden, besonders ungewohnte Dissonanzen ohne Vorbereitung zu gebrauchen angefangen *), streifte auch in kräftigerer und erfolgreicherer Weise jenen Heiligenschein in so weit von der eigentlichen Cammermusik ab, daß diese nunmehr in Wahrheit sich als eine besondere kunstgerechte Gattung von Compositionsform herausstellte. Doch wie er, außer Kirche und Theater, in dieser Compositionsart seine Thätigkeit hauptsächlich nur dem Madrigale, als der edelsten und geachtetsten damaliger Formen, zuwandte, und wie, bei dem außerordentlichen Eindrucke, den gleich seine ersten Versuche in dieser neuen freieren Schreibart hervorbrachten, er nach und nach, bei der öffentlichen Wiederholung solcher Erfolge gewissermaßen zu einem Centralpunkte des geistigen Talents wie des zeitigen Geschmacks sich aufwarf, so wandte im Allgemeinen die Liebe sich vornehmlichst auch nur — und dergestalt zwar dem Madrigale zu, daß ohne Anstoß und Uebertreibung wohl behauptet werden darf, zu Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts, unserer gegenwärtigen Periode, sey das Madrigal in sofern der Inbegriff aller höheren Cammermusik gewesen, als dasselbe, jede andere Musikform hier fast zurückdrängend, wenn nicht die einzige, so jedenfalls doch die beliebteste Unterhaltung in den Privatcirkeln ausmachte.

§. 39.

Fortsetzung.

Dieses Madrigal nun, das von der Poesie der Musik aufgeerbt wurde und dort auch, wo es im Allgemeinen eine Art lyrischen Gedichts von kleinem Umfange bezeichnet **), das sich zum Ausdrucke artiger, sinnreicher Gedanken eignet, deren Inhalt meistens Liebe ist, bis auf den heutigen Tag sich erhalten hat, — dieses Madrigal nun war im Durchschnitt, und vorzüglich zu Monteverde's Zeiten, mehrstimmig; doch schloß es bald auch und häufiger das Recitativ und die Cantilene mit untermischten Chören ein, so wie es noch später, nachdem Monteverde auch den Satz für Instrumente gelehrt hatte und dieser neue Zweig unserer Kunst von

*) Man sehe das zweite Kapitel §. 19 ff.

**) Selten daß ein Madrigal über 16 Verse enthält, die meistens achtsylbig sind und in freierem Reim sich verbinden.

Digitized by Google

Anderen mehr und mehr cultivirt worden war, hie und da selbst auf Instrumente übertragen wurde, die zudem bei seiner Begleitung mitzuwirken pflegten. Je nach Art und Beschaffenheit des Gedichts, oder abgeleitet davon, war natürlich auch das Musikstück von verschiedenem Umfange, Die kleineren Madrigalen wurden Madrigalesken genannt.

Die ältesten unter allen Madrigalen sollen — so weit die Geschichte reicht — von einem gewissen Lemmo aus Pistoja herrühren und von Dante's Freunde, dem Florentiner Casella, der gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts lebte, in Musik gesetzt worden seyn. Wie die meiste praktische Musik damals waren natürlich auch diese Madrigale blos recitativisch gehalten, doch hatten sie bereits eine ziemlich taktmäßige Form, waren also schon in der kurz zuvor von Franco gegründeten Mensuralmusik gesetzt. In der Folge indessen, nachdem der harmonische Gesang die herrschende Musik geworden war, erhielten die Madrigale ganz bestimmte Regeln, wie in der Poesie z. B. hinsichtlich der Verszahl und Reime, so in der Musik hinsichtlich der verschiedenen kleinen eingeschobenen recitativischen und ariosen Sätze; überhaupt wurden sie weit gesangreicher und verwandelten sich endlich sogar in einen ausgebreiteten contrapunktischen Satz, von welchem sie die Kirchen-Musik-Reform durch Palestrina erst wieder befreite, die überhaupt die Musik aus zu hoch getriebenem wissenschaftlichen Zwange wieder mehr in ihre natürliche Gränzen zurückwies. In diesem Zustande überkam sie Monteverde, und auf dem von Palestrina eingeschlagenen Wege, nur mit kühneren, keckeren Schritten noch, fortgehend erhob er in einfach freierer Form, bald durchaus mehrstimmig *), bald auch abwechselnd ein- und mehrstimmig, recitativisch ꝛc., ohne oder mit, und dann mehr oder weniger concentirender Begleitung von Instrumenten gesetzt, sie zuletzt dann zu einem Lieblingsstück der Gesellschaft und damit — wie gesagt — fast zu dem Normalstück der Cammermusik jener Zeit.

Daß man den Madrigalengesang oder den Madrigalenstyl auch auf Instrumente zugleich zu übertragen versuchte, bezeugen mehrere Orgel- und andere Instrumentalwerke jener Zeit. Ja im sechszehnten Jahrhunderte bereits scheint man dergleichen Versuche gemacht zu haben. Dies scheint auf den ersten Anblick nun zwar einer früheren Behauptung nebst ihrem Nachweis zu widersprechen, daß erst Monteverde gewagt habe, die Instrumente vom Gesange zu trennen und selbstständiger sie zu behandeln; allein bei näherer Betrachtung findet ein solcher Widerspruch gleichwohl nicht statt. Uebertrug man das Madrigal auf Instrumente, so spielten diese nur, was

*) Was vornehmlich bei den kleineren Tonstücken dieser Art der Fall war.

Digitized by Google

ursprünglich vom Componisten für Gesangstimmen gedacht und gesetzt war, und jene traten also noch keineswegs in ihrer Eigenthümlichkeit auf, sondern thaten nicht viel mehr, als was ihnen meist auch in der Begleitung oblag, nämlich im Einklange oder in der Octave mit den Gesangsstimmen fortzuschreiten, nur daß bei den Recitativen und den arioſen Stellen nun noch ein passendes Instrument, meist die Viole, dieselben nach Art des Sängers vorzutragen pflegte.

§. 40.

Fortsetzung.

So groß übrigens die Liebe schon zu Ende des sechszehnten Jahrhunderts für das Madrigal war und noch lange bis in das siebenzehnte Jahrhundert hinein blieb, und so außerordentlich viele Componisten sich eben deshalb auch in seinem Style versuchten, so empfing das siebenzehnte Jahrhundert von einer früheren Zeit doch im Grunde nur sehr wenig Arbeiten der Art, denen es nicht mehr oder weniger noch an dem wahren Ausdrucke der Natur gefehlt hätte, und man kann sich daher um so leichter denken, welches außerordentliche Glück Monteverde, als er energischer aufzutreten anfing, nun sofort auch machte, und wie seine talentvollsten Nachahmer eben in dieser Form auch die ergiebigste Quelle besonderer Früchte fanden. Andrea Gabrieli, Giovanni Contini, Alfonso della Viola, Luca Marenzio u. A., lauter Componisten des sechszehnten Jahrhunderts, für so sehr geschickt in diesem Style sie zu ihrer Zeit gehalten wurden, immer blickt aus ihren besten Madrigalen doch ein nur gar zu gewissenhaftes Verfolgen der trockenen Fußstapfen eines früheren Costanzo Festa heraus. Domenico Gesualdo, gewöhnlich nur principe di Venosa genannt, wollte dem entgehen, und suchte durch Sprünge, Vorzeichnungen, Taktvermischung aller Art, sich einen ganz eigenen „enthusiastischen Styl" auszubilden; allein wohin gerieth er? was und wo war sein Ziel? — etwas auszudrücken, was eben so wenig in der Poesie vorlag als es überhaupt in der Musik sich ausdrücken läßt. Glücklicher waren schon ein Alessandro Striggio von Mantua, der Sicilianer P. Vinci, welche zum mindesten dem melodischeren und daher mit Recht auch beliebten Styl P. Caraffa's nachzuahmen suchten, wenn sie den eines Palestrina auch nicht zu erreichen vermochten. Dieser Meister war der einzige des ganzen sechszehnten Jahrhunderts, der in dem Madrigal eine wahrhafte Kunst zu offenbaren vermochte, und nach ihm können dorther nur noch ein Vinc. Ruffo, Orlando di Lasso und Orazio Vecchi als nachahmungswerthe Madrigalen-Componisten genannt werden, bis Monteverde mit seinen derartigen Arbeiten erschien, die um jenes ihres höheren

Digitized by Google

Aufschwungs willen eben auch ein doppeltes historisches Interesse an sich bewahrt haben. Jetzt stieg mit der Liebhaberei auch die Thätigkeit, mit der Consumtion auch die Produktion, und wie zu tausenden die Madrigale an den Schreibtischen erstanden, so gingen zu tausenden sie auch aus den ebenfalls immer thätiger gewordenen Pressen hervor, doch — sonderbar möchten wir bei solchem Stand der Dinge fast sagen — immer nur in Italien, dem fortan das Madrigal fast ausschließliches Eigenthum bleiben sollte. Deutschland hatte wohl einen Madrigalen-Styl, und namentlich für Instrumente, doch nannte es die darin erstandenen Tonstücke anders, gewöhnlich Fantasien oder Toccaten, so wie die Italiener dergleichen Stücke auch wohl *Ricercari* zu nennen pflegten. Ebenso zeichneten sich von den Niederländern mehrere tüchtige Tonsetzer im Madrigal aus, und ich kann nicht unbemerkt lassen, daß hauptsächlich wohl durch sie, namentlich seit Willaerts Zeiten, in welchen zuerst auch diese Gattung von Tonstücken in Aufnahme kam, jene seltene Vorliebe dafür hervorgerufen wurde, allein die meisten von ihnen lebten doch in Italien, wirkten für italienische Bedürfnisse. In Frankreich scheint das Madrigal selbst in seiner höchsten Blüthezeit ganz unbekannt gewesen zu seyn.

Viel zu bemerkter eigenthümlicher Liebhaberei, und besonders auf Seiten der Tonsetzer, trug auch der allerdings in anderer Beziehung wie oben so und noch folgenreicher hier sich erweisende Umstand wohl bei, daß durch das Madrigal dieselben zuerst eine ergiebige Gelegenheit, freilich auch die Nothwendigkeit erhielten, sich — wie ich bei anderer Gelegenheit schon zeigte — der Erfindung von Motiven eines dem Sinne der Verse angemessenen Ausdrucks zu befleißigen, woran bei der Composition von Messen, Motetten ꝛc. in damaliger Art gar nicht gedacht werden konnte *); das subjektive Bedürfniß sowohl denn das objektive konnte hier allein noch seine gleichzeitige Befriedigung erhalten.

Gewöhnlich schrieben Monteverde und die übrigen Componisten seiner Zeit, die Madrigale für drei, vier, fünf, allermeistens sechs Stimmen, und sie hatten also in dieser Beziehung durchaus keinen Vorzug vor ihren Vorgängern, doch eben ihre Einführung der Madrigale als Cammermusik war auch einer der wichtigsten Schritte zur Verfeinerung des Geschmacks, sowohl bei ihnen, den Tonsetzern selbst, als bei dem Publikum überhaupt.

---

*) Vergl. hier auch §. 94 ff. der Vorgeschichte.

Digitized by Google

§. 41.

Carissimi's Einfluß auf die Cammermusik.

Wie es nun aber in allen Verhältnissen, Vorgängen und Umständen des Lebens, welche weniger oder mehr sich den Einflüssen der Mode nicht zu entziehen vermögen, — wie es in allen solchen Verhältnissen der Fall ist, daß, wenn die Vorliebe für einen Gegenstand ihren höchsten Grad erreicht, sie auch den ersten Schritt bereits gethan hat, einem andern ähnlichen oder unähnlichen sich zuzuwenden, so auch hier in der Cammermusik und insbesondere bei dem Madrigal des siebenzehnten Jahrhunderts. Man verargt mir vielleicht, daß ich hier des Wortes Mode mich bediene, und dennoch findet dasselbe in unsrer Kunst nirgends wohl, bei keiner ihrer Formen eine passendere Anwendung als bei den Formen der Cammer- oder sogenannten Hausmusik, die ihrem ganzen Wesen nach mehr denn irgend eine andere Musikgattung, mehr denn die Theater- und noch mehr denn die Kirchenmusik, wo das Wort eigentlich niemals zur Anwendung sollte kommen können, den Beziehungen der Mode unterworfen und deren verschiedenen Richtungen anheim gegeben ist. Was ist eigentlich Mode? — doch wohl nur die Art und Weise überhaupt, wie die Menschen zu gewissen Zeiten und an gewissen Orten sich selbst und ihre Umgebungen zu gestalten pflegen, und die sich daher nicht etwa blos auf unsere Kleidungen, sondern auch auf unsere Wohnungen, Fuhrwerke, gesellschaftliche Unterhaltungen, ja selbst auf unser Denken, Sprechen und Thun bezieht, denn auch dieses gestaltet sich nach Zeit und Ort auf eine conventionelle, mithin zufällige Weise, und wechselt daher nach den Umständen. Der gesellschaftlichen Unterhaltung aber ist ja vornehmlich nur die sogenannte Cammermusik gewidmet, und einen desto integrirenderen Theil derselben irgend eine Musikform bildet, je mehr muß dieselbe auch der Mode unterworfen seyn, deren Richtung die gesellschaftliche Unterhaltung überhaupt genommen hat. Der Ausdruck erscheint, nach meinem Dafürhalten, also auch hier durchaus nicht unpassend, und wir dürfen die bezeichnete Regel eben so wohl nun auf die Musik in dieser Spähre anwenden, als dieselbe in allen übrigen Verhältnissen des Lebens, auf welche die Mode nur irgend Einfluß haben kann, durch die Erfahrung längst sich bestätigt hat.

Wie ich in den vorhergehenden Paragraphen mehrfach darthat, war zu Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts, und vornehmlich durch Monteverde's Bemühungen, das Madrigal und die Madrigaleske ziemlich die einzige, jedenfalls beliebteste Unterhaltung in den Privatzirkeln geworden. Zu Tausenden wurden die Madrigale gedruckt, und wo man eine andere als die gewöhnliche Volksmusik in den Gemächern und Sälen der Vor-

Digitized by Google

nehmen, Reichen oder Gebildeten hörte, da erschallten meistens Madrigale oder Instrumentalsätze in Madrigalenform, mochten dieselben auch einen andern Namen vielleicht an der Stirn erhalten haben. Villanelen, Villoten, Ballaten *) u. dgl., welche früher wohl Gegenstand musikalischer Unterhaltung in solchen Kreisen abgaben, waren ziemlich ganz schon verschwunden und durch das Madrigal in seiner kleineren und größeren Form verdrängt worden. Allein je weiter, und besonders durch die Aufnahme der Oper, die Liebe zur eigentlichen Kunst der Musik unter dem Volke und in der Gesellschaft sich ausbreitete, je höher die Vorliebe für die Madrigalenform derselben hier sich gesteigert hatte, desto mehr machte alsbald auch jenes Gesetz der Natur sich geltend, daß, je größer ein gesellschaftlicher Verkehr ist und je mehr die Sitten an Verfeinerung zunehmen, desto mehr auch über Menschen und ihr Treiben die Mode eine unbedingte Herrschaft ausübt, weil in solchem Falle die Menschen das Bedürfniß der Abwechselung mehr fühlen als im andern, wo ihnen jene Bedingungen fehlen. Eine Verfeinerung der Sitten war aber nothwendig und mußte unerläßlich vorausgegangen seyn, sollte die zur höheren Idee einer chönen Kunst sich bereits erhobene Musik außerhalb der Kirche, inmitten der Gesellschaft, sich einen Ort der Pflege und eine dauernde Heimath aufschlagen.

§. 42.

Fortsetzung.

Daher war kaum Carissimi mit seinen declamatorisch ergreifenderen Recitativen und mit seinen wohlgefälligeren, fließenderen dramatischen Melodien erschienen **), war kaum in die musikalische belebte Gesellschaft ein bewegterer und erregbarer Ton hineingeklungen, als augenblicklich auch diese von solchem sich einnehmen und für solchen sich stimmen ließ, und alle Formen nun mit einer ungleich größeren Theilnahme erfaßte, in denen sie das lebhaftere Wohlgefallen, das sie an dem rhetorisch wahreren und gemüthlich ergreifenderen Gesange fand, am meisten auch glaubte befriedigen zu können: Schritte und Verlangen, wofür ein natürlicher Grund sich auch wohl auffinden läßt in der nothwendig gesteigerten Lebendigkeit, mit welcher im Laufe der Zeit die gesellschaftlichen musikalischen Uebungen betrieben werden mußten, denn alle Form befriedigt nur eine Zeitlang, und wir sind eingenommen, ja enthusiasmirt dafür immer nur so lange, bis ihr

*) Hier noch nicht Balladen.

**) Vergl §§. 27 und 28 des vorigen Capitels.

Digitized by Google

öfterer Genuß uns völlig befriedigt und sie selbst gleichsam auf uns und unsere Gefühle übertragen hat; dann aber erfordert dieses, in der höheren Ausdehnung, welche es durch jenen Genuß gewonnen, auch einen ungleich kräftigeren Reiz, um in verhältnißmäßig gleiche Theilnahme gesetzt zu werden, welche es bei dem Darbieten der ersten Form so unzweideutig an den Tag legte; und solchen kräftigeren, stärkeren Reiz bot gegen Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts die Cammercantate, in welcher Carissimi eben jenen seinen schwung- und ausdrucksvolleren recitativischen und melodischen Gesang zu offenbaren Gelegenheit genommen.

Bis gegen Mitte des laufenden Jahrhunderts hatten das Madrigal, und was damit verwandt, ein unerschütterliches Prärogativ in aller Cammer- und Hausmusik; die Gleichheit indessen mußte ermüden mit der Zeit, und war der Geschmack gewissermaßen erfüllt von solcher Form, die Liebe zur Kunst aber immer lebendiger und ausgebreiteter geworden, gesteigert das Bedürfniß, und heftiger das Verlangen nach kräftigeren Reizmitteln, so lag die Nothwendigkeit nach einem Wechsel sehr nahe, und wußte Carissimi's Cammer-Cantate solches Bedürfniß und Verlangen mehr wieder zu befriedigen, so mußte um so bälder dasselbe auch dem Madrigale sehr merklichen Eintrag thun, als zugleich jene Nothwendigkeit des Wechsels dadurch ihre Erfüllung erhielt. Uebrigens muß ein großer Antheil an dem Siege, den demnach die Cantate in der Cammermusik über das Madrigal und seine verwandte Formen schon gegen Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts errang, doch auch auf Rechnung der eigentlichen Form und Wesenheit geschrieben werden, durch welche jene Cantate vorzugsweise vor aller früheren Cammermusik, und namentlich im Vocalfache, sich auszeichnete.

§. 43.

Die Cammer-Cantate.

Ich habe früherhin schon Gelegenheit gehabt *), Vieles über Form und Wesenheit der Cantate, wie über Ursprung ihres Namens, ihren Unterschied von der Oper und dem Oratorium ꝛc., hier beizubringen. Im Allgemeinen ist sie ein Produkt der lyrischen Poesie, aber wenn alle übrigen lyrischen Dichtungsarten selbstständig sind und nur in so weit ursprünglich für die Musik bestimmt zu seyn scheinen, daß sie wohl von dieser begleitet werden, doch ohne Verlust ihres Werthes und künstlerischen Einflusses dieselbe auch entbehren können, so herrscht in der Can-

*) Vergl. §. 33 des vorhergehenden dritten Capitels.

Digitized by Google

tate dagegen die Musik entschieden vor und schon ihr Dichter muß von vorn herein den Vortheil des Componisten beständig im Auge haben. Konnte aber gleich dieser erste Vorzug, den die Cantate in musikalischer Beziehung vor jeder anderen früheren Compositionsform, und namentlich vor dem Madrigale, bewahrte, nicht anders als ihr auch eine um so größere Theilnahme in der Gesellschaft sichern, wo Musik nicht etwa um der Dichtkunst, sondern um der Musik willen getrieben wurde, so knüpft dieselbe Folge fast nothwendiger noch sich an die übrigen Eigenschaften, welche die Cantate von jedem andern Musikstücke unterscheiden und durch welche dieselbe namentlich sich vor allen übrigen, vor ihr in der Cammermusik geltenden Formen vortheilhaft auszeichnet. Alle lyrischen Dichtungen, das Lied und welche damit verwandt ist, also auch das Madrigal, strömen immer nur aus einer Empfindung; die Cantate aber schließt mehrfache, sowohl hinsichtlich ihrer Stärke als ihrer Art unter sich verschiedene Empfindungen in sich, die in ihr abwechseln und so dem Componisten und nicht blos Gelegenheit, sondern nothwendige Veranlassung zu Mannigfaltigkeit in Rhythmus, Melodie und Tonart geben. Zwar sind diese verschiedene Empfindungen, welche in einer Cantate sich aussprechen, so gesondert und selbstständig sie für sich auch erscheinen, doch unter einander eigentlich nicht fremdartig, gehen immerhin vielmehr alle aus einer Grundempfindung, einer Hauptvorstellung und Idee hervor, sich gegenseitig blos anregend und veranlassend; je mehr dem (dieser einen Grundbasis) ungeachtet indessen in den einzelnen Theilen einer Cantate gleichwohl unter sich bestimmt geschiedene und individuelle Empfindungen charakteristisch sich ausprägen, desto mehr auch nimmt dieselbe schon ein eigentlich dramatisches Element in sich auf, welches noch deutlicher hervortritt in der Musik, denn in der bloßen Dichtung, da der Componist die gesonderten Theile einer Cantate auch für verschiedene Stimmen zu setzen pflegt; und war, durch dies dramatische Element nun, das die Cantate in sich als eine besondere Eigenthümlichkeit aufnimmt, — war dadurch, daß in passender Aufeinanderfolge und geschickter Gruppirung unterscheidbar charakterisirter Personen, wenn auch in der Vorstellung mehr denn in der Wirklichkeit, mehr mit vorausgesetzter denn wirklich dargestellter Handlung, in ihr auftreten, um ihre eigenthümlichen Gefühle auszutauschen, die auf eine zum Grunde liegende, zum Theil sogar als gegenwärtig gedachte Handlung Bezug haben, — war dadurch der häuslichen Musikübung und dem privaten Kunstgenuß, wenn in minderem Maaßstabe auch, eben das gegeben, was um jene Zeit, um Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts, die Liebe zur Musik und der Geschmack sich eben als beson-

Digitized by Google

dern Gegenstand ausersehen hatten, nämlich gewissermaßen ein Schein der Oper, so konnte es als nothwendige Folge auch nicht fehlen, daß das Musikstück, in welchem auch solches Verlangen, auch diese Vorliebe Befriedigung zu erhalten vermochte, vor jedem andern für den Augenblick ein bedeutender Vorzug in den gesellschaftlichen Kreisen zugesprochen wurde, und um so mehr und eher aber auch, als der häufiger concentirende Styl, durch welchen die Cantate vor dem Madrigal sich auszeichnete, einen Theils in der Regel weniger Personen zur gelungenen Aufführung bedingte, und andern Theils durch die Verschiedenheit der concertanten Stimmen — was hier, in der Cammermusik, in der Musik der Gesellschaft, niemals ohne Anschlag bleiben darf — auch jene kleine Eitelkeit der mehr- oder allseitig gleichen Theilnahme an der Ehre der Produktion diejenige Genugthuung erhielt, welche in vorliegender Sphäre zu jeder Zeit noch als ein Haupthebel der Förderung der Kunst sich gezeigt hat.

Nicht wie jetzt, seit einem Jahrhundert ohngefähr, und vordem zu den Zeiten der alten Griechen und wieder vom zwölften bis circa ins sechszehnte Jahrhundert hinein, war die Musikkunst in ihrer höheren Potenz im siebenzehnten Jahrhunderte ein ausschließliches Eigenthum gewisser Stände und Personen, sondern seit der Kirchen-Musik-Reform durch Palestrina und deren Rückwirkung auf die weltliche Musik, hatte sie auch nach ihrer äußeren Seite hin mehr das Ansehn eines Gemeinguts der Menschheit in so weit angenommen, daß Jeder, der nur irgend Kraft und Talent dazu zeigte, auch neben seinem sonstigen Berufe ein Recht für ihre Uebung in Anspruch nahm, und es konnte dies um so mehr auch geschehen, als eines Theils dazu noch ungleich geringere materielle Kräfte und weniger ausgebildete technische Mittel gehörten, wie anderseits seit Erfindung und Cultivirung der Note und Notenschrift bis zu ihrem jetzigen Grade der Vollkommenheit auch die früher so höchst nothwendige kunstwissenschaftliche Bildung aufgehört hatte, eine unerläßliche Bedingung irgend welcher musikalischer Leistung zu seyn. Nicht Künstler von Profession und Beruf gleichsam waren es immer, welche in den Gesellschaften zur Aufführung irgend welcher Musikstücke sich vereinten, sondern Personen aus allen Klassen, Ständen und Geschlechten, und je mehr nun das materielle wie eben sowohl geistige Interesse an dem Werke mit Gleichmäßigkeit unter denselben sich vertheilte, desto mehr auch erwachte eine allseitige Vorliebe für dasselbe, und in sofern solche Gleichmäßigkeit in einem ungleich höheren Maaße von der Cantate denn von dem Madrigale gewährt ward, gewann denn von dieser Seite auch jene nothwendig die Oberhand über dieses: eine

Digitized by Google

Annahme und Folgerung, deren Richtigkeit sich, wäre der Raum mir dazu hier vergönnt, selbst bis auf Thatsachen hin und im äußersten Detail nachweisen ließe.

Daß mit dem Verlangen von Seiten der Consumenten sich nun auch das Talent des Producenten mehr der Cantaten- denn der Madrigalen-Composition zuwandte und mit Zunnahme jenes auch hier sich zu einer gleich hohen Thätigkeit denn früher in der Madrigalen-Produktion steigerte, bedarf wohl kaum der Erwähnung. In der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts gab es wohl keinen guten Componisten, der sich nicht auch fleißig in der Cantatenform versucht hätte; dem Opernstyl so nahe liegend und mit der Oper in ihrer Ausbildung und Entwicklung auch ziemlich gleichen Schritt haltend war die Cantate übrigens hauptsächlich auch nur den Händen der Opern-Componisten selbst anheimgegeben, und wenn wir späterhin die Meister in diesem Fache des siebenzehnten Jahrhunderts werden kennen gelernt haben, so sind uns damit auch die Meister der Cantatenform aufgezählt worden.

§. 44.

Die Sinfonien und übrigen kleineren Tonstücke.

Wie in der Vocalmusik Anfangs die Madrigalen- und später die Cantatenform so ziemlich mit alleiniger Prävalenz die Cammermusik des siebenzehnten Jahrhunderts erfüllte, so waren in der Instrumentalmusik dies die Sinfonien und davon abgeleiteten kleineren Tonstücke. Begreiflich aber konnten dieselben erst später eine bemerkbarere Aufnahme gewinnen und überhaupt erst entstehen, nachdem durch Monteverde's und noch weiter hin durch Lully's Versuche *) eine selbstständige Trennung der Instrumente von dem Gesange möglich werden sollte; und dann darf man bei dem Worte Sinfonie auch noch keineswegs an solche Tonformen denken wollen, welche wir heutzutage mit diesem Namen zu belegen pflegen. Nur in seiner allgemeinsten Bedeutung war das Wort damals noch angewendet, im Vorgange früherer Zeiten, wo man selbst Gesangscompositionen, welche in keine andere Rubrik damaliger Formenlehre paßten, mit diesem Namen zu belegen pflegte. So hat man z. B. aus dem sechszehnten, ja auch aus unserem siebenzehnten Jahrhunderte noch Symphoniae sacrae von Johann Gabrieli, Heinrich Sagittarius (eigentlich Schütz) u. A., die mit Cornetti und Tromboni, auch mit Violinen begleitet wurden, welche un-

*) Vergl. §§. 23 ff. des zweiten und §. 36 des vorigen dritten Capitels dieser Periode.

Digitized by Google

terweilen auch zwischen den Gesangsstellen selbstständig sich hören ließen *). Als sich — wie angeführt besonders durch Monteverde's, nachgehends Lully's und etwas später noch mehr Scarlatti's Bemühungen — nun aber das selbstständige Instrumentenspiel zu heben anfing, die besten Tonsetzer jedoch immer noch fortfuhren, meist und mit Vorliebe für den Gesang zu componiren, da arrangirte man meistens berühmt gewordene Gesangswerke für allerley musikalische Instrumente **), und benannte nun diese dergestalt eingerichteten Instrumentalsätze so gut Sinfonien oder Harmonien als früher manche Gesangstücke, und nun zum Unterschiede von der Vocalmusik auch vorzugsweise zwar. Doch ordneten sich unter dem generellen und universellen Namen Sinfonien auch bald kleinere, meist indeß nur durch Umfang unter sich verschiedene Formen. So sagt Kircher in seiner bekannten Musurgie ***) z. B., daß man zu jener Zeit Sinfonien für Instrumente gehabt habe, welche insbesondere wieder Präludien, Toccaten, Ricercaren, Sonaten und Suiten genannt worden seyen. Die Präludien waren meist nur für Orgel oder Clavier bestimmt, die Sonaten und Suiten allein nur für letzteres, und die Toccaten und Ricercaren für verschiedene Instrumente.

Jeder Instrumentalsatz also, der nicht für Kirche oder Theater, sondern lediglich der gesellschaftlichen Unterhaltung, kurz für die Cammermusik bestimmt war, hieß im siebenzehnten Jahrhunderte allgemeinhin Sinfonie, mochte er insbesondere bisweilen auch noch einen andern speciellern Namen, wohin auch das Rondell gezählt werden muß, bezeichnungsweise führen, dem übrigens jener allgemeine Name stets voranging. Selbst die den Gesangscompositionen eingemischten Ritornelle der Instrumente wurden mit diesem Namen belegt, und auch der kürzeste Instrumentalsatz hieß so, wobei auf die Menge der Stimmen gar Nichts ankam; ob zwölf oder sechszehn Stimmen dabei thätig waren, oder auch nur zwei oder drei, darauf wurde gar nicht gesehen. So gab z. B. Georg Weber 1649 bei Jac. Andreas Buch in Danzig sieben Octavbände „wohlriechender Lebensfrüchte eines recht Gott-ergebenen Herzens ꝛc. mit ganz schlechten Melodien bequemet u. s. w. mit etlich beigefügten Sinfonien zu zwei Violinen und dem **Basso continuo**" heraus; es sind dies ganz kurze, höchst einfache Stückchen in ein Paar Zeilen.

Hauptsächlich aber bemerkt man in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts, daß die Instrumentalsätzchen vorzugsweise und immer mehr

*) Vergl. §. 29 des vorhergehenden dritten, und §§. 22 ff. des zweiten Capitels.
**) S. oben die Betrachtung der Madrigale §. 39 und 40.
***) Musurgia universalis pag. 465.

Digitized by Google

Sinfonien genannt wurden; nur würde — wie gesagt — man sich sehr irren, wollte man meinen, es habe dieser Benennung auch schon ein besonderer Begriff zum Grunde gelegen. Dazu war überdem die Instrumentalmusik noch viel zu wenig ausgebildet, viel zu sehr auf bloße Nachahmung der Vocalmusik beschränkt, welche Tendenz sie erst nach einem höheren Emporblühen des Virtuosenthums gegen Ende unsers Jahrhunderts zu Anfange des folgenden achtzehnten Jahrhunderts verlassen konnte.

§. 45.

Fortsetzung.

Die Geschichte erzählt uns zwar von Sonaten, Suiten, Rondellen, Toccaten ꝛc., welche schon im siebenzehnten Jahrhunderte in Menge meist unter dem Sammelnamen Sinfonien und vorzüglich für Clavier und Violine componirt worden seyen, und weist recht achtbare Meister als Componisten solcher Sächelchen auf; allein auch im besten Falle waren — wie oben gezeigt — dieselben doch durchgehends nur mehr oder weniger getreue Nachahmungen schon vorhandener beliebter Gesangscompositionen, in denen sich — was bemerkenswerth ist — vorzüglich Deutsche, wie unter anderen auch ein Joh. Christoph Bach (der ältere), sich auszeichneten, so daß wirklich als eine unleugbare Thatsache das erste lebendigere Interesse für reine Instrumentalmusik eben so wohl in Deutschland gesucht werden muß, als dieses bis auf den heutigen Tag seinen Hauptvorzug gerade darin auch bewahrt hat.

Uebrigens hatten auch die Franzosen, Italiener und Engländer im siebenzehnten Jahrhunderte bereits in ihrer Cammermusik reine Instrumentalsätze, was die Proben beweisen, welche P. Mersenne in seiner **Harmonie universelle** davon mittheilt. Es sind die Stücke, welche ein Henry le Jeune und Boisset für die vier und zwanzig Violinisten am damaligen französischen Hofe setzten, für welche unter König Ludwig **XIV** auch Lully arbeitete. Sonst theilte Italien und England die deutschen Formen, nur unter einem, ihrer Sprache mehr eigenen, andern Namen.

Am allerausgebildetsten hatte die Cammermusik des siebenzehnten Jahrhunderts sich in Begleitung des Tanzes gestaltet, wenn überhaupt die Tanzmusik noch zu jener gerechnet werden darf, wogegen im Grunde aber sich schon deshalb wohl nichts Erhebliches anwenden läßt, als auch der Tanz im Allgemeinen, noch zu keinem eigentlichen Kunsttanze erhoben, zu der geselligen Unterhaltung gehört, und von jeher gerechnet wurde. In dieser, der Tanzform, bietet uns auch das siebenzehnte Jahrhundert schon einen ziemlich ansehnlichen Vorrath von Musikstücken jeder Gattung und Art, erscheint in weiterer, hö-

Digitized by Google

herer Beziehung nach allem Bisherigen ſeine Cammermuſik auch mehr noch im bloßen Beginnen, denn ſchon auf einer nur einigermaßen achtungswerthen Stufe der Ausbildung. Das Madrigal und die Cantate abgerechnet, bleibt faſt Nichts von daher und dieſerſeits mehr übrig, was uns auch in blos hiſtoriſcher Beziehung ein lebhafteres Intereſſe abzugewinnen vermöchte, und welche weitere Formen unſrer Betrachtung noch entgegentreten, ſie verſchwinden in aufmerkſamer Beſchauung als kaum die allererſten Zeichen eines in der Entwicklung begriffenen reicheren Lebensorganismus.

Fünftes Kapitel.

Die Kirchenmuſik.

§. 46.

Allgemeiner Stand.

Es kann nicht geleugnet werden, daß, ungeachtet der außerordentlichen Vorliebe und gleichſam Begierde, womit gegen Ende des ſechszehnten Jahrhunderts ſchon jene Florentiniſche Blüthe, die Theatermuſik, allgemein aufgenommen wurde, und ungeachtet des großen Eifers, womit nach dem die erſten und talentvollſten Componiſten eben deshalb ſich darin hervorzuthun ſtrebten, die Kirche gleichwohl und eben ſo ſehr im Beginne als im ferneren Verlaufe gegenwärtiger Periode immer noch der eigentliche Sitz jener Muſikart blieb, welche Praxis wie Theorie und Wiſſenſchaft vorzugsweiſe als die wahrhafte und höchſte Kunſt der Töne zu bezeichnen pflegten. Der Boden, in und auf welchem das eigentlich klaſſiſch-muſikaliſche Alterthum ſeine Wohnung aufgeſchlagen, ſeinen Saamen geſtreuet, ſeine Pflanzen gezogen und ſeine Früchte geärndtet hatte, die Kirche, wie ſehr auch fremde Elemente durch den geänderten Sinn der Zeit ſich ihr nach und nach aufzudringen bemühen mochten, konnte ſich immerhin doch eines Ruhmes, eines Glanzes und einer Eigenthümlichkeit nicht entſchlagen, worauf ihr muſikaliſcher Inbegriff auch das ganze Gewicht und den ganzen Grund ſeiner Unvergänglichkeit gebaut hatte.

Aus der Vorgeſchichte wiſſen wir *), welchen unendlich tiefen und weſentlich ändernden Einfluß beſonders Paleſtrina's hoher Genius auf

---

*) S. dort beſonders die §§. 97 ff.

Digitized by Google

dieſen Zweig unſrer Kunſt geübt hatte: populärer, gewiſſermaßen volksthümlicher in Etwas und ungeachtet ſeiner mannigfach contrapunktiſchen Formen geworden, ſtand er in durchdringend geiſtiger Erſtarkung auch da in der ganzen Pracht ſeiner klaſſiſchen Größe. Sowohl in Beziehung auf klare Reinheit als auf markigere Fülle hatte die Harmonie der geſammten Form ein Leben und eine Seele eingehaucht, welche, von mächtiger Wirkung auf Geiſt und Leben, auch zuerſt alle Schönheiten und alle Pracht der Muſik in ſolcher Allgemeinheit entfaltete, daß die Sehnſucht nach ihr auch außerhalb der Kirche in nothwendiger Folge bald wach werden mußte. Dazu nahmen nicht minder die Motive und Melodien eine andere nie gekannte Fülle und Kraft des Ausdrucks in ſich auf, geſtalteten ſich angenehmer, fließender, und durch Viadana's unvergeßliches Genie endlich ſogar in einem noch glänzenderen Scheine von wahrhaft äſthetiſcher Schönheit. Indeß beſchränkte alle Kirchenmuſik, und welch' freieres Leben, welch' größere Biegſamkeit ihren Formen auch ſchon gegeben ſeyn mochte, ſeltene Fälle ausgenommen, ſich doch hauptſächlich nur noch auf die gewöhnlichen acht, ihret- und dieſerwegen auch ſogenannten Kirchen-Tonarten. Einen Uebergang in den Cantus durus, d. h. in eine Tonart oder Tonleiter mit einem oder mehreren Kreuzen in der Vorzeichnung, hätte ſich nicht ſo leicht ein guter Componiſt erlaubt. Welche Meſſen, Motetten, Lamentationen, Offertorien, Pſalme, Madrigale, Magnificat und geiſtliche Lieder, welche zuſammen wohl alle Formen beſchreiben, worin bis zu Ende des ſechszehnten Jahrhunderts die Kirchenmuſik in specie ſich offenbarte, — welche von denſelben aus jener Zeit wir anſehen, die Harmonie beſteht faſt ausſchließlich aus den auf die natürliche Leiter begründeten Dreiklängen mit ihren mehr oder weniger zufällig noch zugefügten con- und diſſonirenden Erweiterungen, und auch die Melodien ſind meiſtens mit ſichtlicher Aengſtlichkeit nur aus ſolchen Leitern noch hergenommen. Es ſcheint, als habe die Kirche ſelbſt ſich in ihrem Innerſten für verletzt gehalten, hätte Einer je es wagen wollen, auch hier nur über eine Gränze hinaus zu gehen, die von ihren oberſten Leitern, den heiligen Vätern, einſt geſetzt worden. Nur was innerhalb dieſer Gränze möglich war, nur die Freiheit, welche das Leben innerhalb jener Gränzen ſelbſt ſich noch zu erringen vermochte, nur ſo viel und ſolche Freiheit war ihm auch geſtattet. Ich widerſpreche früheren Darſtellungen damit nicht. Mußte doch, um zu weiterer und freierer Geſtaltung ihrer Formen, zu einem energiſcheren Aufſchwunge in und um ſich ſelbſt zu gelangen, die Muſik nothwendig erſt aus den Mauern der Kirche ſelbſt hinaus ſich zu ringen ſtreben, ehe auch nur einmal ſie den Gedanken zu ſolchem Ziele zu faſſen vermochte.

Digitized by Google

Allerdings waren die Gränzen auch nicht so eng, daß nicht innerhalb derselben noch ein schönes, erhabenes Ziel zu erreichen gewesen wäre; vielmehr beweisen jene Werke aus der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts oder der eigentlichen klassischen Periode unserer musikalischen Entwickelung, welche außerordentliche Kräfte, Mächte und Mittel die Musik auch innerhalb solcher engen Schranken noch zu verwenden und in den großen Kampf der geistigen Weltherrschaft zu stellen hatte, ja mußte manche noch größere Beengung sogar für einen Segen, für einen unschätzbaren Vortheil für die Musik in so weit angesehen werden, als dieselbe in der Kirche auch lediglich nur kirchlichen Zwecken zu dienen hatte. Vor Palestrina z. B. hielt die Kirchen- und damit ziemlich alle Musik zwar unverrückt fest an den strengen Künsten des Contrapunkts, aber zu den Motiven desselben, zu dem Cantus firmus, war unbeschränkt freie Wahl gelassen, und wir machten die Erfahrung, daß selbst zu den Messen, noch mehr aber zu den Motetten ꝛc. ꝛc. nicht selten die obscönsten Lieder und Melodien in dieser Beziehung gewählt wurden, wenn nur der Contrapunkt über denselben alle Spitzfindigkeiten damaliger verwickelter Theorie in sich aufgenommen hatte; mit Palestrina aber hörte solche Freiheit auf, und wie der Tonsetzer hinsichtlich der Erfindung der Motive lediglich auf sich selbst, auf sein Talent verwiesen wurde, so ward es von Seiten der heiligen Väter ihm auch streng untersagt, zu kirchlicher Composition einen andern denn blos kirchlichen, religiösen, biblischen Text zu wählen: eine Beschränkung, aber gewiß doch nur eine solche, welche einem verderbenden Unwesen steuerte. Mit und nach Palestrina war die Kirchenmusik gewissermaßen mehr als vorher auf ein bestimmtes Feld zurückgedrängt, aber eben auf jenes Feld der Würde, Strenge und Heiligkeit, auf welchem sie sich jetzt vornehmlich nun auch zum Unterschiede von jeder Profanität, die nunmehr ihre Fahnen auf allen Seiten und Enden aufzustecken drohte, bewahren konnte. Dem Natürlichen, ja selbst Volksthümlichen in ihren contrapunktischen Theilen, dem Gemüth- und Seelenvollen in ihren Melodien sich hinneigend, blieb sie doch fortan zur Behauptung einer gewissen Integrität auch der eigentliche Wahlplatz formeller und harmonischer Strenge. Gingen — wie wir nachgehends specieller erfahren werden — die mancherlei Veränderungen und Neuerungen, welche die Kunst überhaupt mitterweile erfahren hatte, auch nicht ganz spurlos an ihr vorüber, wie es in ihrer Wesenheit kaum anders seyn konnte, so behielt sie doch stets noch das als eigenthümlich für sich, was ihr ein unterscheidbares kirchliches Gepräge aufzudrücken im Stande war; hielt in ihrer Offenbarung sich genau an die einmal hergebrachten und oben namentlich aufgeführten Formen, und schloß Alles von sich aus, was nicht mit ihrer Bestimmung, mit der Religion und Kirche überhaupt in irgend einer Beziehung stand.

Digitized by Google

§. 47.

Aufnahme der abgeleiteten oder fingirten Tonarten in die Kirchenmusik.

So war es bis zu Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts, und die nach Viadana's Erfindung ziemlich bald adoptirten sogenannten Kirchen-Concerte abgerechnet, hatte die Kirchenmusik in ihrer äußerlichsten Form fast keine einzige Aenderung oder Erweiterung seit der großen und langen Palestrina'schen Hauptepoche erfahren. Nur diese Kirchen-Concerte hatten als wesentlich integrirende Theile der Kirchenmusik sich überhaupt den Motetten, Messen, Psalmen ꝛc. ꝛc. noch angeschlossen, und wie sie eine höhere Biegsamkeit, eine schwunghaftere Bewegung, und überhaupt mehr Fluß in den Melodien vornehmlichst zu erzeugen suchten, so mußten sie, da solcher Fluß sich kaum anders noch denn durch möglichste Verengerung der Intervallenschritte erreichen ließ, natürlich harmonisch auch jene Versuche noch mehr befördern, welche im sechszehnten Jahrhunderte bereits unter anderen Cyprian de Rore gemacht hatte*), ohne damit weiter als in den Kreis privater Uebungen und bloßer Versuche gelangen zu können, und welche darin bestanden, dem Systeme der alten Kirchentonarten entgegen auch chromatische Tonschritte in den harmonischen wie melodischen Verbindungen zu benützen.

Wie im vorigen Paragraphen und früherhin zum öfteren gezeigt, lagen aller Kirchenmusik, ungeachtet die profane oder weltliche Musik schon längst davon abgegangen und in dem Gebrauche unserer jetzigen gewöhnlichen Dur- und Molltonarten geübt war, doch bis zum siebenzehnten Jahrhunderte noch streng blos die alten sogenannten Kirchentonarten unter; nur auf die Leitern dieser war aller kirchliche Gesang und alles kirchliche Spiel gesetzlich gebaut worden; mit dem siebenzehnten Jahrhunderte jedoch, und wenn auch weniger im Anfange als im zweiten und dritten Decennium desselben, fingen auch die strengen und sich dieser Musikgattung vorzugsweise zugewendeten Kirchencomponisten an, nach und nach einzusehen, und sich von der Wahrheit dessen zu überzeugen, daß bei dem Systeme, in welchem die christliche, die europäisch-abendländische Musik sich einmal entwickelt, das dieselbe einmal als ihr Grundprincip in sich aufgenommen und in sich ausgebildet hatte, bei dem Systeme der Harmonie und der zwölfstufigen Octave, es, und besonders mit Rücksicht auf jene, eigentlich keine andere Tonarten gebe und geben könne, denn diejenigen, welche der seit Glarean sogenannten joni-

*) Vergl. §. 109 der Vorgeschichte.

Digitized by Google

ſchen und äoliſchen Tonart hinſichtlich ihres Stufenverhältniſſes in der Leiter gleich kommen, und welche man nachmals mit dem generellen Namen *Modus major* und *Modus minor*, Dur- und Moll-Tonart, belegte.

Wie geſagt hatten die Componiſten für Theater und Haus ſolche Ueberzeugung längſt bereits gewonnen und derſelben in ihrer Arbeit nachgelebt; die Kirchencomponiſten aber glaubten Anfangs dadurch ihre Werke profanirt, bis ihnen die Wirkung jener in den unableugbarſten, weil thatſächlichen Beweiſen vielleicht darthat, daß nicht in dieſer Richtung die eigentliche Weihe der Kirchenmuſik geſucht werden dürfe, nicht in dem, was ſich als ſyſtematiſche Grundbaſis aller Muſikkunſt geſtaltet, ſondern lediglich in der Form, in dem freien Aufbau auf jener unveränderlichen Grundlage. Nahmen daher auch ſie jetzt jenes natürliche Syſtem von zwei Grundgeſchlechten in ihre Praxis auf, und ſetzten Tonſtücke nach Belieben in allen Dur- und allen Moll-Tonarten, welche ſie nach den zwei Normal-Leitern der joniſchen und äoliſchen Tonart (den Leitern unſeres heutigen C-Dur und A-Moll gleich) auf jedweder Stufe der Octave zu bilden anfingen.

Aber der ungleich größeren Feſtigkeit, höheren Wirkſamkeit und freieren, ungehinderten Bewegung, welche dadurch nothwendig auch in die Kirchenmuſik kommen mußte, wie der Entſchlagung aller früheren Steifheit und gewiſſermaßen Aengſtlichkeit ungeachtet übrigens, welche derſelben auf ſolche Weiſe allein nur möglich werden konnte, wagte man dennoch nicht, dieſe, wenn auch von der Natur der Sache gebotenen, doch erſt neuen Tonarten, durch welche nun unſer ganzes jetziges modernes Tonſyſtem für alle Formen und Gattungen der Muſik in ſich völlig abgeſchloſſen wurde, überall auch in der Kirchenmuſik ſchon anzuwenden, und ſchloß einmal alle diejenigen Tonſätze davon aus, welche aus hergebrachter Norm oder auch dem Ritualgeſetze zufolge nothwendig auf den ſogenannten Gregorianiſchen Geſang oder den **Cantus firmus** der römiſchen Kirche gebaut werden mußten, wie denn auch diejenigen im Durchſchnitte, welchen eben dadurch man eine deſto höhere kirchliche Weihe bewahren zu können glaubte, wie z. B. die Choräle in der evangeliſch-proteſtantiſchen Kirche. Als Grund von dieſer Abweichung und Ausnahme läßt ſich ein zweifacher Umſtand erkennen. Einmal war jener **Cantus firmus** ſelbſt nur auf die alten acht Kirchentöne gebaut und ließ daher, ohne nicht in ſich ſelbſt ſich auch umzugeſtalten und weſentlichen Veränderungen zu unterliegen, einen Contrapunkt in anderer toniſcher Grundlage über, unter oder um ſich gar nicht zu, und andern Theils griffen die darin verfaßten Geſänge zu ſehr in das geſetzliche Ritual des öffentlichen Gottesdienſtes ſelbſt ein, als daß ohne ausdrückliche Genehmigung der Kirche als

Digitized by Google

solcher eine derartige wesentliche Veränderung damit hätte vorgenommen werden dürfen: eine Genehmigung nun aber, die wegen der allseitigen Sanctionirung der Sache selbst gar nicht erreicht werden konnte.

§. 48.

Verschiedenheit des Styls in der Kirchenmusik.

Eine andere Aenderung, welche durch Adoption jener von Viadana erfundenen oder gegründeten sogenannten Kirchenconcerte in der Kirchenmusik überhaupt hervorgerufen wurde, war die Sonderung eines gedoppelten Styls in derselben, nämlich des concertirenden und eigentlichen Kapell-Styls, und um so mehr und natürlicher, als sich, aus gleichen Gründen, der Geschmack, die Liebe des Volks, vornehmlich jetzt jenem ersten Style zuzuwenden anfing. Noch kein volles Decennium mochte nach Viadana's erstem Auftreten mit jenen seinen Concerten verflossen seyn, als auch der concertirende Styl (**Stile concertante**) mit dem bisher allein üblichen Kapell-Style (**Stile da Capella**, oft auch nur **Stile alla Palestrina** genannt) schon alle Herrschaft in der Kirchenmusik überhaupt theilte.

§. 49.

Fortsetzung.

a. Der Kapellstyl.

Der letztere, der Kapellstyl, einfacher, aber eben deshalb auch ungleich großartiger denn der erste, der concertirende Styl, blühete übrigens fortan auch noch, und besonders in den größeren Kirchen Italiens und Deutschlands, wo durch zahlreichere und künstgeübtere Sängerchöre die erste Bedingung desselben, die Bedingung der Massenhaftigkeit, Vielstimmigkeit und reiner Vocalmusik vornehmlichst erfüllt werden konnte, während der concertirende Styl vorzugsweise in den kleineren, an materiellen Mitteln ärmeren Kirchen Eingang gefunden hatte, und erst durch diese späterhin auch in den übrigen größeren nach und nach sich immer mehr festsetzte. Vor allen indeß war es die päbstliche Kapelle zu Rom, welche stets fest an diesem Style halten zu müssen glaubte, und, ziemlich allein, auch bis auf den heutigen Tag daran so sehr festgehalten hat, daß sie, wie es Grundregel war, fortan alle Instrumente, ja unter Umständen und an gewissen Tagen die Orgel selbst, davon ausschließt; daher kam es denn auch, daß sie seit Jahrhunderten stets einige vorzügliche und fast immer die besten, ausgezeichnetsten Meister in diesem Style unter ihren Mitgliedern zählte, und in unserem gegenwärtigen siebenzehnten Jahrhunderte

Digitized by Google

war es unter Allen Orazio Benevoli, der sich in dieser Beziehung die Palme errungen, die ihm, bis auf Aleſſandro Scarlatti, und kaum auch von diesem noch, nicht von einem Cariſſimi einmal, viel weniger von einem anderen, weniger begabten Tonsetzer streitig gemacht werden konnte. Dieser Orazio Benevoli war ein Sohn Alberts aus Lothringen und Schüler von Vinc. Ugolini. Seine erste bedeutendere Anstellung fand er als Kapellmeister bei der französischen Ludwigskirche zu Rom, wo auch sein Lehrer Kapellmeister gewesen war. Später trat er in Dienste des Erzherzogs von Oesterreich, und gab in Wien in den Jahren 1643 bis 1645 mehrere Motetten und Offertorien heraus. Nach Rom zurückgekehrt, ward er zunächst auch wieder in seine frühere Stelle eingesetzt, kaum ein Jahr darauf aber Kapellmeister an der Hauptkirche zu St. Maria Maggiore, und endlich Kapellmeister an St. Peter, als welcher er auch 1672 starb.

Aus dem Gange unserer Geschichte wissen wir, daß schon lange vor dem siebenzehnten Jahrhunderte Versuche in der vielstimmigen und mehrchörigen Composition gemacht worden waren, und daß der außerordentliche Effekt solcher Werke die Bewunderung der Welt auf sie lenkte; allein so weit, als Benevoli auf diesem Wege kühn, kecken, doch festen Schrittes voranging, hatte sich doch noch Keiner vor ihm gewagt. Nicht blos, daß er etwa für acht, zehn und zwölf Stimmen, für drei und vier Chöre geschrieben, wie bereits Paleſtrina und andere ältere Meister gethan, sondern in der päbstlichen Kapelle zu Rom befinden sich von ihm noch Messen und Psalme für acht bis zu vierundzwanzig Stimmen, und Motetten und Offertorien für vier bis zu achtundvierzig Stimmen, also für einen bis zu zwölf Chören. Bei einem Gottesdienste, der um Abwendung der Pest einmal in seiner Kirche zu Rom veranstaltet wurde, dirigirte er eine sechschörige Messe, bei welcher die Chöre der zweihundert Sänger dergestalt im Zirkel vertheilt waren, daß der sechste von ihnen den Gipfel der Kuppel des Domes einnahm. Am vierten August 1650 brachte er in der Kirche St. Maria sopra Minerva zu Rom mit 150 Sängern eine 48stimmige oder 12chörige Messe zur Aufführung, welche — nach den Worten älterer Geschichtschreiber — mit seinen übrigen dramatischen Werken noch in späten Jahrhunderten ein Gegenstand musikalischer Bewunderung seyn und bleiben muß. Andere Tonsetzer, auch deutsche, ahmten bald zwar Benevoli in solcher Weise nach und suchten auf rein materiellem Wege ihn in seinem großartigen Fluge einzuholen, doch fehlte ihnen die geistige Tiefe, jene Klassicität, welche Benevoli diesen seinen wunderbar combinirten Tonwerken einzuhauchen wußte, und sich oft hier aussprach in den künstlichsten Fugensätzen, ohne in eigentlich contrapunktische Spitzfindigkeiten,

Digitized by Google

welche bei der Maſſenhaftigkeit der Organe den Tonſtücken in ihrer Wirkung auch eher geſchadet denn genützt haben würde, ſich zu verlieren.

§. 50.

Fortſetzung.

Damit iſt nun zugleich auch ausgeſprochen, wodurch vornehmlich ſich außer ſeinen übrigen bekannten Eigenſchaften, der ältere Kapellſtyl vor dem neueren concercitirenden Style in der Kirchenmuſik des ſiebenzehnten Jahrhunderts hervorthat, nämlich durch einen ungleich ſtimmreicheren Chorgeſang, der nun, obgleich an und für ſich viel einfachere Geſangsweiſen bedingend, doch auch mehr Gelegenheit gab zu den kunſtreichen Fugen- und derartigen Sätzen, welche in der größeren Stimmenmaſſe auch erſt ihre eigentliche und höhere Bedeutung erhalten; und die Formen insbeſondere dann anlangend, welche ein ſolcher außerordentlicher, ſtimmreicher Chorgeſang und damit der Kapellſtyl überhaupt für ſeine Schöpfungen gewählt hatte, ſo war davon zwar keine der insgemein üblichen Kirchenmuſikformen eigentlich ausgeſchloſſen, doch pflegte vorzugsweiſe er ſich nur zu geſtalten in der Form der Meſſe und der Motette. Die erſte bedarf, als in ſich ſelbſt abgeſchloſſen, unſerer beſonderen Betrachtung hier wohl nicht; doch mögen über letztere noch einige hiſtoriſch erläuternde Bemerkungen hier folgen.

Motetten*) überhaupt fanden wir ſchon zu des Cölner Franco Zeiten**); ſie waren aber damals, und noch lange Zeit nach dem, eigentlich nichts Anderes als mehrſtimmige Kirchengeſänge, die ihren Text aus der heiligen Schrift, und einen als Grundlage oder die verſchiedenen Stimmen zuſammenhaltenden Faden dienenden Cantus firmus aus dem Gregorianiſchen Kirchengeſange nahmen; während eine Stimme dieſen Cantus firmus (den „Tenor") vortrug, führten die übrigen Stimmen ihren Text zu Motiven aus dem Cantus firmus oder auch aus freier Erfindung durch, und umgaben ſo den ſtrengen, ernſten, ſehr gehaltenen, oft in überlange Noten ausgedehnten Kirchengeſang mit lebhafteren, wechſelvolleren Weiſen; erſt im ſechszehnten Jahrhunderte, als überhaupt der Contrapunkt zum Produkte freierer Erfindung ſich geſtaltete und ſo den Weg zu der

---

*) Winterfeld leitet das Wort von dem franzöſiſchen *mot* (Spruch, Bibelſpruch) her; Andere von *mutare* (verändern) wegen der vielgeſtaltigen und veränderlichen Weiſe, in welcher in ſolchem Werke ein Hauptgedanke vorgetragen wird. In Folge letzter Ableitung ſagte man ehedem auch wohl Mutete. Ob nicht erſte Etymologie mehr für ſich hat, ſtehe dahin.

**) Vergl. §. 47 der Vorgeſchichte.

Digitized by Google

nachmaligen Fuge und dem sogenannten doppelten Contrapunkte lehrte, erst alsdann fing man an, die einzelnen Stimmen in der Motette etwas selbstständiger, das Ganze mehr als ein untrennbares Ganze, und sein Einzelnes als einen gleichmäßig integrirenden Theil des Ganzen anzusehen und zu behandeln. Die Motette wurde wirklich eine Art polyphonischer Gesangscomposition, in welcher Gestalt sie sich nun zu angemerkter höchstmöglichster Massenhaftigkeit des Organismus, wie dessen allerkunstreichsten Durchführung erhob.

Um ihrer schönen, ja oft großartigen, wunderbar mächtigen Wirkung willen, wie wegen ihres so treuen Anschlusses an die Bibel, dieser ersten unerschütterlichen Grundfeste alles Lutherthums, hatte gleich bei ihrem ersten Entstehen auch die protestantische Kirche diese Kunstform, die Motette, in sich aufgenommen, und sie mehr noch als die römische, und sowohl was Anlage als Ausführung betrifft, auch in ihrer älteren Gestalt und Bedeutung für sich bewahrt, vielleicht weil Luther selbst, der eine besondere Vorliebe für die Motetten und besonders für die seines Freundes Senfl hatte, den Sinn dieser Kunstform so faßte, und nun man glaubte, auch bei seiner Deutung in der von ihm gegründeten Kirche stehen bleiben zu müssen. „Vor Allem ist das seltsam und zu verwundern in ihr — sagte er einmal beim Preise der Musika*) — daß einer eine schlechte Weis oder Tenor, wie es die Musici heißen, hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte einfältige Weise oder Tenor, gleich als mit Jauchzen gerings herumher um solchen Tenor spielen und springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken und gleich wie einen himmlischen Tanzreihen führen, freundlich einander begegnen, und sich gleich herzen und lieblich umfangen, also, daß diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch bewegt werden, sich fast heftig verwundern müssen und meinen, daß nichts Seltsameres in der Welt sey, denn ein solcher Gesang mit vier Stimmen geschmücket." Und von da an ist denn in der protestantischen Kirche die Motette, in deren Schöpfung viele deutsche Tonsetzer des sechszehnten, siebenzehnten und später auch achtzehnten Jahrhunderts sich hervorthaten, wie ein Michael und Sebastian Bach, Homilius, Rolle, Wolf und noch Jüngere, auch immer so ziemlich ein und dasselbe Kunstwerk geblieben, wie es Luther selbst hier in seiner eigenthümlichen, eindringlichen Manier beschreibt; entweder ein von Singstimmen figurirter Choral oder sonstiger Kirchenge-

*) Walchs Ausgabe von Luthers sämmtlichen Werken XIV. S. 407.

Digitized by Google

ſang; ein mit einer Fuge begleiteter oder durchgeführter Choral; eine Reihe aneinanderhängender (auch wohl mit freien Sätzen verbundener) nicht aber gegen einander verarbeiteter Fugenſätze, welche von einem Sängerchore ausgeführt werden; oder endlich auch ein überhaupt, und in allen den genannten oder noch anderen Formen, durchcomponirtes Kirchenlied, ſo daß daſſelbe bald als Choral, bald als Fuge, bald auch als Trio und noch anderes erſcheint. Im zweiten Falle, wo die Motette blos als ein von Singſtimmen mit einer Fuge begleiteter oder durchgeführter Choral erſcheint, trägt eine Stimme Strophe für Strophe den Choral vor, meiſt in breiten Noten, während die anderen Stimmen dagegen mit freieren oder aus dem Cantus firmus genommenen Motiven figuriren, oder auch ein frei gewähltes oder dem Cantus firmus entlehntes Thema durchfugiren, welches letztere auch ſo geſchehen kann, daß dieſe übrigen Stimmen eine Strophe des Chorals nach der andern, einfach oder verziert, als Fugenthema aufnehmen, und ſo dann fugenmäßig durchführen. Dabei machte die proteſtantiſche Kirche auch noch den Unterſchied in der Motette, daß ſie, ungeachtet ſolchen Beharrens bei der älteſten Idee dieſer Kunſtform, ſich weniger doch durch jene Forderung des Kapellſtyls feſſeln ließ, wornach die Motette reine Vocalmuſik bleiben muß und nicht auch Inſtrumente zur Unterſtützung ihrer Wirkung herbeirufen darf. Schon die Motetten-Componiſten unſeres ſiebenzehnten Jahrhunderts in dem proteſtantiſchen Deutſchland bedienten ſich auch der Inſtrumentalbegleitung dabei, und wenn in dergeſtalt untergeordneter Weiſe nur, daß die Singſtimmen ſtets vorherrſchend in dem Vortrage ſich zeigten, doch nicht minder auch zu weſentlicher Unterſtützung des Effekts.

§. 51.

Fortſetzung.

Vor Allem aber — was augenſcheinlich aus dem Bisherigen hervorgeht — war es der Grundſatz, welcher den proteſtantiſchen Kirchen-Componiſten bei der Schöpfung ſeiner Motetten leitete, daß als erſte und weſentlichſte Grundlage derſelben der deutſche Choral zu dienen habe, und wir ſehen daraus, wie derſelbe, eine nothwendig bedingte Schöpfung aus dem Herzen der Reformation*), fortan auch als der eigentliche Mittelpunkt proteſtantiſcher Kirchenmuſik geachtet wurde, aber nach ſeiner Außenſeite hin auch den Kapellſtyl dieſer Kirche wohl und um ſo vorherrſchender erfüllen durfte, als er, ob-

*) Vergl. §§. 90 ff. der Vorgeſchichte.

Digitized by Google

ſchon im Grunde nur einſtimmig, doch ſeiner ganzen Idee und Weſenheit nach nur für den maſſenhaften uniſoniſchen (in identiſcher Vielſtimmigkeit gehaltenen — könnte man ſagen) Gemeindegeſang berechnet war. Daher das auch hier meiſt noch fortdauernde Feſthalten an den alten Kirchentonarten, und daher die unleugbare Thatſache, daß im ſiebenzehnten Jahrhunderte eben der deutſche Choral ſeine eigentlich klaſſiſche Periode durchlebte, ſo mancher andere triftige Grund ſich hiefür noch vorbringen laſſen dürfte; eine Periode und ein Leben aber, das auch gerade nur in dieſer Vereinigung des ächt Kirchlichen mit dem ächt Volksthümlichen, dieſer durch alles damalige kirchliche Leben und alle wahre Förderung der Kunſt ſo unerläßlich nothwendig, gebieteriſch bedingten Vereinigung, ſeine Exiſtenz finden konnte, und dieſe aufgeben mußte, ſo bald das Eine auch nur in Etwas von dem Andern ſich zu trennen anfing.

In der Vorgeſchichte, am oben citirten Orte, glaube ich dargethan zu haben, daß der evangeliſche Kirchengeſang keine ältere Geſchichte hat denn von den Zeiten der Reformation an, und ſicher verſchließt man ſich von vorne herein die Thüre zum klaren Verſtändniß des Chorals, wenn man ihn, wie dies freilich bis auf den heutigen Tag faſt geſchehen iſt, für ein verjüngtes Erzeugniß des Gregorianiſchen Kirchengeſanges erklärt und angeſehen wiſſen will. Die Gemeinden der erſten Jahrhunderte des Chriſtenthums — und ich wiederhole es hier ausdrücklich — ſangen zwar auch, und die Geſchichte hat Zeugniſſe von der gewaltigen Wirkſamkeit dieſer Geſänge aufbewahrt, wie wir aber geſehen haben, entzogen die Päbſte vom ſiebenten Jahrhunderte an ſchon der Gemeinde den Geſang, und es muß als Vorbote der Reformation ſogar angeſehen werden, daß ſich, namentlich in Deutſchland, ein Paar Jahrhunderte vor derſelben das Bedürfniß und Verlangen der Gemeinden, durch Geſang Theil am Gottesdienſte zu nehmen, wieder rege machten, welchem Bedürfniß der Clerus jedoch nur ungerne und auf ſehr beſchränkte Weiſe nachgab. Nach einer Unterbrechung von ſieben bis acht Jahrhunderten aber kann man dieſen neuen Gemeindegeſang nicht als Fortſetzung des alten betrachten, um ſo weniger, als die Melodien, nach denen die Gemeinden in den erſten Zeiten des Chriſtenthums ſangen, bis auf nur ſehr ſchwache Spuren ganz verloren gegangen waren; und daß auch der Gregorianiſche Geſang eine ſolche Fortleitung nicht enthalten konnte, folgt ſchon aus deſſen dem Weſen des Volksgeſangs ganz und gar widerſprechenden Eigenſchaft. Was fruchteten denn z. B. die Bemühungen, welche der römiſche Stuhl, als er die reißenden Fortſchritte der Reformation und den weſentlichen Antheil des Choralgeſangs daran bemerkte, ein Aehnliches auch für ſeine Intereſſen zu ſchaffen anwandte? — Paleſtrina ſelbſt, dieſer große, kunſtallmächtige Paleſtrina, fühlte

Digitized by Google

sein Unvermögen, als man ihn beauftragte, die alten Gregorianischen Weisen wieder herzustellen und ein Gleiches denn der deutsche Choral, nur in harmonischer Bearbeitung, daraus herzustellen; von einem Jahre zum andern schob er das Werk auf, und überließ es endlich sogar seinen schwächeren Schülern, denen dergleichen aber noch weniger glücken mußte. Freilich konnte es, wie dem Liede, das manche Momente des Chorgesangs der römischen Kirche in sich aufnahm, nicht anders auch der Melodie desselben ergehen, und woher sich eben auch das häufige Beibehalten der alten Kirchentonweisen in dem Chorale herschreibt; beide aber, Lied und Melodie, wurzeln zugleich tief doch auch im geistlichen wie im weltlichen Volksgesange, und erhielten durch diesen zunächst ihre ganze innere wie äußere Gestaltung, obwohl sich bei der Melodie immerhin der Einfluß des alten Chorgesangs noch stärker zeigte, denn bei dem Liede, da vornehmlich Geistliche es Anfangs waren, Luther und seine Helfer, welche die Sache ordneten, und aus Liebe für die von Jugend auf gewohnte Weise des Gesangs dieser auch auf die Melodie mehr Einfluß gestatteten, als es die meist auf anderen, neuen Dogmen beruhende Natur der geistlichen Dichtkunst zuließ.

Der evangelische Kirchengesang war, was kein römischer je seyn konnte, in seiner neuen Gestalt der Natur der Sache nach rein volksmäßig, und gehörte weder (wie in älteren Zeiten) einer bevorzugten Priesterklasse an, noch war er das reflektirte Ergebniß subjectiven Empfindens oder eigentlich künstlerischer Produktion, theilte vielmehr mit allem Volksgesange die Unmittelbarkeit, mit der sich der Volks- und Religionsgeist in Ton und Wort ausspricht. Das dem ganzen christlichen Volke und einer christlichen Gemeinde Gemeinsame ist das Leben in Christo, dessen Glieder wir Alle sind. Alles was unser Herz bewegt, alles Sehnen und alles Hoffen, alle Traurigkeit und alle Freude, alle Zerknirschung und alle Erhebung, alle Reue und alle Buße und Versöhnung, und dieses Alles auf den einzigen Mittelpunkt des Heils, auf Christum, gerichtet, durch sein Wort in uns erweckt und durch sein Leben und Sterben in uns verklärt, ist der geistige Inhalt dieses Volksgesangs, der auch nur in dem, was Allen gemeinsam entsprechend ist, seinen Ausdruck sucht und findet. Und dieses Allen Angehörige, Allen Gemeinsame, dieses auf solche Weise Verklärte, aus dem gemeinsamen Glaubensgrund entsprossene Volksgemäße — das ist der Punkt, auf welchem der Choral seine unvergleichliche Herrlichkeit, sein Klassenthum feierte; der Punkt, auf welchem und von welchem an Deutschland nachgehends im Fache der Kirchenmusik so mächtig emporragte über alle übrigen Völker Europas; und der Punkt, auf welchem dieselbe so

Digitized by Google

wesentlich sich zurückwandte von allem früheren und gleichzeitigen römischen Kirchengesange; doch endlich auch der Punkt, um welchen der ganze Faden seiner kurzen und doch so großen Geschichte sich windet.

So bald nämlich die Einheit des Volksbewußtseyns, der Sinn des Einzelnen, durch die Gemeinde Christo anzugehören, getrübt war, mußte sich auch die Kraft und Energie des Volksthümlichen, und damit im natürlichen Gefolge auch der Glanz des Chorales selbst wieder verlieren. Kaum hundert Jahre war es der evangelischen Kirche vergönnt, diesen Frieden, den selbst die Zerwürfnisse und heftigen Streitigkeiten der Geistlichen und Gelehrten unter sich nicht trüben konnten, in sich zu bewahren und zu genießen, da vernichteten die furchtbaren äußeren, allem geistigen Leben Verderben bringenden Kämpfe des dreißigjährigen Krieges die schönen herrlichen Blüthen des in Christo seligen Gemeindelebens, und konnten es nur einzelnen Individuen, denen freilich aber auch mit um so stärkerer intensiver Kraft gestatten, von ihrem subjectiven Standpunkte aus die Empfindungen in Worten der tiefsten Innigkeit auszusprechen; und als es wieder Friede in der äußeren Welt wurde, da konnten sich die Getrennten im Geiste nicht mehr mit dem früheren Sinne in einander fügen: der Geist der Menschheit hatte inzwischen Riesenschritte gemacht, die Welt war eine andere geworden, der Glaube nehmlich war nicht mehr der einzige und ausschließende Ausdruck alles geistigen Volkslebens wie früher; die Lehrer starrer Orthodoxie traten auf der einen, und die im Pietismus vereinigten Gläubigen in unverwirrbarem Gegensatze auf der andern Seite auf und suchten den Ausdruck ihres Erkenntnisses, ihrer Empfindung in Allem, nur nicht in dem Volksmäßigen, in dem gesunden, kräftigen Unmittelbaren, und wie sich kirchliche Poesie zu schroffen Gegensätzen herausgebildet hatte, so trat auch der musikalische Theil des Kirchengesanges, eben weil er nicht im Volksgeiste mehr wurzelte, in einen analogen Gegensatz der verständigen seichten Verflachung und der Tändelei spielenden Gesanges; ein verständiger, nüchterner Ernst wurde herrschend, schaffte die letzt erwähnte Seite des Gegensatzes weg, und es blieb nur noch die geistlose, matte verflachte Form; die Poesie wurde kaltes gemüthloses Demonstriren und Moralisiren oder selbstbewußtes Vortragen erlogener Empfindung, und so auch die Musik ein eitles Prangen mit überraschenden Effekten oder zärtlicher Empfindelei, im Chorale insbesondere aber ein unerquickliches Singen nach den gewohnten hergebrachten Formen ohne innere Frische und Begeisterung.

So lebte und verlebte denn derselbe auch im siebenzehnten Jahrhunderte die schönste und reichste Zeit seiner höchsten Blüthe, und hätten wir

Digitized by Google

es blos mit einer Geschichte seiner zu thun, so könnten wir füglich diesen Theil der protestantischen Kirchenmusik auch da bereits abschließen, wo er kaum ein Jahrhundert vorher so viel verheißend und welterfüllend seinen Anfang genommen.

§. 52.

Fortsetzung.

b. Der concertirende Styl.

Zu dem concertirenden Style der Kirchenmusik, welcher demnach von dem Kapellstyle sich sowohl dadurch unterschied, daß er außer der Monodie auch in seinen Chorsätzen auf weniger Massenhaftigkeit und reiche Stimmenzahl Anspruch machte, als dadurch, daß er eben deshalb auch weit figurenreicher, besonders in den melodischen Stellen, sich gestalten konnte, und keineswegs die Instrumentalmusik von sich ausschloß, vielmehr zur Unterstützung und Ausfüllung des theils ganz monodischen, theils doch weniger stimmigen Gesanges dieselbe als wesentliche Bedingung in sich aufnahm, — zu diesem Style gehörten in formeller Beziehung vornehmlich die sogenannten Kirchen-Concerte und die geistliche Cantate. Beide Formen habe ich der Hauptsache und ihren vorzüglichsten Bestandtheilen nach schon früher beschrieben *). In den ersteren, den Kirchen-Concerten, welche von Viadana, Ende des sechszehnten Jahrhunderts, erfunden und Anfangs gegenwärtiger Periode einzuführen und besonders zu verbreiten gestrebt, auch das Glück gehabt hatte, glänzte um Mitte derselben und noch weiter hinaus vornehmlich der mehr erwähnte und auf so vielen und verschiedenen Seiten einflußreiche Carissimi. Seine Kirchen-Concerte waren fast das ganze siebenzehnte Jahrhundert hindurch, mindestens bis auf Alessandro Scarlatti's energisches Eingreifen in die Verhältnisse alles öffentlichen Kunstlebens, die Muster für jede fernere derartige Arbeit, wurden als die wahrhaftigen Meisterstücke ihrer Gattung geschätzt, und von Sammlern sowohl, selbst in der Folgezeit noch, eifrigst gesucht als von den Pressen bereitwilligst und in den zahlreichsten Auflagen so weit, als nur immer die Liebe zu dieser Kunstform sich kund gab, verbreitet, und das war ziemlich überall, besonders indessen in Italien, weniger in Deutschland, wo dagegen mehr die Cantate sich eine geliebte und dauernde Heimath aufgeschlagen. Diese Cantate unterschied sich natürlich von der weltlichen

*) Vergl. §§. 33 ff. des dritten Kapitels.

Digitized by Google

oder Kammer-Cantate *), mit der sie im Uebrigen alle Eigenthümlichkeiten in Idee, Anlage, wie Ausführung theilte, durch ein durchaus kirchliches Gepräge, das sich nun aber nicht allein durch den streng geistlichen Text, sondern auch durch eine größere, würdevollere Einfachheit in der ganzen harmonischen wie melodischen Haltung, und ein strengeres Festhalten an dem einmal Gesetzlichen und Reinen in dem Contrapunkte ausdrückte, wie überhaupt, ungeachtet aller und immer engerer Verschmelzung der weltlichen und geistlichen Musik in Beziehung auf ihren systematischen und formellen Inhalt, und ungeachtet alles Einflusses, welchen die mancherleien Neuerungen der ersteren auch auf die letztere, und hier Vieles glänzender, prunkvoller, kurz sinnlicher gestaltend, ausübte, der Kirchenstyl im ganzen siebenzehnten Jahrhunderte immer noch von der profanen Musik merklich genug geschieden blieb und fortan seine Würde und Heiligkeit mit Ehrfurcht einflößender Standhaftigkeit behauptete.

Weniger als die Motetten, die Messen und die Psalmen gab die geistliche Cantate zu dem künstlichen Contrapunkte in der Fuge ꝛc. ꝛc. Gelegenheit, der unter den italienischen Kirchencomponisten, besonders von jenen der Venetianischen Schule, immer sehr geliebt wurde, und unter den Deutschen, vornehmlich bei den Organisten und speciell bei jenen in den Sächsischen Landen, welche eben deshalb manche kühne und flüchtig schauende Historiker auch eine ganz eigene, sogenannte Sächsische Schule bilden lassen, blühete, — zu dieser Gattung von Contrapunkt gab die geistliche Cantate zwar weniger denn die Motette und Messe Gelegenheit, indessen schloß sie dieselbe doch auch nicht ganz von sich aus, und was ihr in der Beziehung vielleicht abgehen sollte, das ersetzte sie andern Theils durch einen kunstreichen, ausgebildeten einstimmigen, sowohl recitativischen als ariosen Gesang, der sowohl die Kräfte des Einzelnen stärkte, als er mehr denn irgend eine Massewirkung in der Fuge ꝛc. ꝛc. auch die zarteren Saiten unseres Seelenlebens berührte, und so, in seiner Verbindung mit dem contrapunktisch künstlicher behandelten Chorgesange, vorzüglich auf die Gesammtheit des geistigen Ichs hinwirkte, während der Contrapunkt für sich, wie wir ihn in den gewaltigen Fugen und anderen Combinationen der Motette ꝛc. ꝛc. treffen, immer und vornehmlich nur auf eine Seite, entweder auf das, was wir Geist insbesondere in der Kunst zu nennen pflegen, auf das Denkvermögen des Kunstkenners, oder auf die physische Auffassung gerichtet

*) S. §. 43 des vorigen Kapitels.

Digitized by Google

seyn konnte. Es war mehr eine *intensive* Kraft, eine Kraft im Geiste, welche in der Cantate lebte, und durch diese auf ihren Urquell, auf Kopf und Herz zugleich auch wieder wirkte, während der künstlichere Contrapunkt die Mittel der Bewegung mehr nur in der *extensiven* Natur finden konnte oder wollte, von jener dabei sich etwa nur so viel zueignend, als an dieser Natur von selbst schon haftet. Daher der frühzeitig größere Beifall der Cantate in Deutschland und in dem Protestantismus überhaupt, wo das Gemüth von jeher sich bis zum gleichen Antheil an den Lebensäußerungen vorgedrungen, denn in Italien und Frankreich, wo ein lebhafteres physisches und sinnliches Verlangen jede lautere Stimme gemüthlicher Rechte mehr oder weniger erstickte; und daher denn auch der Ausweg, den vor jeder anderen kirchlichen Musik, ohne irgend welche Modificirung oder Accommodation ihrer Gestalt, die geistliche Cantate selbst dort mit der Zeit aus der Kirche in die Gesellschaft und den Concertsaal finden sollte: ein Ausweg, den wir uns hier kaum noch zu erklären wüßten, wenn nicht jenes trautere Verhältniß zwischen Musik und Geist und Seele in der Cantate, denn in der Motette oder welcher anderen contrapunktisch reicheren Form, den Commentar dazu lieferte.

§. 53.

Aufnahme der Bogeninstrumente in die Kirche.

Doch mag dazu auch der Umstand beigetragen haben, daß mit der Cantate, wie mit jeder anderen Form concertirenden Kirchenstyls, auch Instrumentalbegleitung verbunden war, und so ihre Aufführung sowohl ohne Massen als ohne Orgel, zu welchen beiden nur die Kirche Kräfte und Mittel bot, möglich wurde, wenn anderer Seits nicht eben diese Verbindung der Instrumente und Gesangsstimmen in ihr noch mehr die Ansicht begründen hilft, welche ich kurz vorhin, am Schlusse des vorigen Paragraphen, darüber auszusprechen Gelegenheit hatte. Durch diese Verbindung nämlich ward auch in der Kirchenmusik zuerst alle Möglichkeit erschöpft, den Ton als einen unmittelbaren wie mittelbaren Ausdruck des Innern zur äußeren sinnlichen Erscheinung kommen zu lassen, und um so mehr, als man jetzt auch anfing, nicht etwa blos die Orgel oder einige unterstützende Blasinstrumente, sondern auch die *Bogeninstrumente* bei der Kirchenmusik anzuwenden. Bisher war diese Möglichkeit nur in der Oper und theilweise in der Kammermusik erreicht worden; in der Kirche hatte man sich hinsichtlich der nothwendig gewordenen Begleitung des Gesanges immer noch mit der Orgel oder einigen Blaeinstrumenten, als Cornetten, Posaunen ꝛc. behelfen; von der ungleich vortrefflicheren Wirkung der Bogeninstrumente mußte man sich aber bald überzeugen, und indem man nun

Digitized by Google

auch dem kirchlichen Orchester solche noch zufügte, strömte denn auch dort dem entzückten Ohre der Ton entgegen auf allen Wegen, welche Wissenschaft und Leben, Theorie und Erfahrung bis dahin zur Erzeugung wirklicher musikalischer Klänge geöffnet hatten; sowohl als ein unmittelbarer Hauch der menschlichen Brust, denn als ein beseelter Athem durch das vibrirende Rohr, oder als ein Erzeugniß der freischwingenden Saite. Die Cantate aber war die vornehmste Form, welche eine solche Erweiterung auch des kirchlichen Orchesters zuließ, denn die sogenannten geistlichen Concerte litten an einer zu geringen Ausführung, waren an Umfang wie an elementarischen Kräften zu arm, als daß sie hätten eine kräftigere Instrumental-Begleitung ansprechen oder nur sonderlich dulden können. In der Regel nur aus zwei, drei, allerhöchstens vier Stimmen bestehend, ja oft blos für eine Stimme gesetzt, mußte die Orgel schon sich bedeutend mäßigen in ihrem Accompagnement, um den Gesang nicht zu übertönen und so weniger effektvoll und bemerkbar zu machen unter ihrer Herrschaft, und wie nun, wenn auch die übrigen Instrumente noch verstärkt worden wären? — In der Cantate dagegen entfaltete sich in den Chören doch wenigstens ein größerer Stimmenreichthum, und durfte daher das begleitende Orchester auch freier loslassen seine Kräfte und Mittel. Doch hatten mit der geistlichen Cantate die Bogeninstrumente überhaupt einmal Platz gefunden in der Kirche, und hatte man durch jene auch die Ueberzeugung von ihrem innigeren Anschmiegen an die menschliche Singstimme, von ihrem eigenen wunderbar schmelzenden Gesange, welche dem ersten besten aufmerksamen Beobachter sich aufdringen mußte, gewonnen, so konnte es auch nicht fehlen, daß man sie bei den Kirchen-Concerten lieber denn jedes andere Organ zur Begleitung anwandte, und wir treffen daher im siebenzehnten Jahrhunderte schon einzelne Versuche in der Anwendung der Bogeninstrumente, bei den Recitativen sogar, statt der Orgel, nach einem **Basso continuo**, und dergestalt zwar, daß dieselben nicht blos den auszuhaltenden Accord, über welchem der recitirende Gesang geschieht, sondern auch die kleinen Zwischensätze und Ritornelle, diese jedoch stets unter Hinzutreten noch weiterer Instrumente, vortragen. Bei den Chören pflegten die Bogeninstrumente in der Regel, wie es auch späterhin noch lange in der Kirchenmusik gewissermaßen Sitte blieb, nur unisonisch mit den einzelnen Gesangstimmen fortzugehen.

Wer unter den Tonsetzern jener Zeit der Erste war, welcher auch von den Bogeninstrumenten in der Kirche Gebrauch zu machen wagte, kann nicht mit Bestimmtheit angegeben werden. Gewöhnlich wird auch in dieser Hinsicht Carrissimi's Name genannt, und als ein so großer und glücklicher Verbesserer der Kirchenconcerte wie der geistlichen Cantate, als ein

Digitized by Google

so geistreicher Denker und eifriger Forscher nach immer Neuem und Vortheilhafterem auf seinem Gebiete, mag es zwar seyn, daß wir auch hier ihn wieder mit Dank und Bewunderung zu verehren haben, da Orazio Benevoli, vornehmlich groß und hauptsächlich thätig im Capellstyle, schwerlich zu einem Gedanken der Art aufgeregt und geführt werden konnte, und bei Allessandro Scarlatti bereits wir die Bogeninstrumente in einer solch' vollendeten, eigenthümlichen Art und Weise angewendet finden, daß, des hohen Genius dieses Künstlers ungeachtet, sich nicht anders als schon eine ziemlich bedeutende Uebung darin voraussetzen läßt. Wie gesagt aber, finden wir in den Annalen der Geschichte nichts Bestimmtes mehr darüber aufgezeichnet, und den Vorrath von praktischen Werken aus jener Zeit entscheiden zu lassen, ist ganz unmöglich. Auch waren hinsichtlich ihres Baues und ihrer ganzen Construktion die Instrumente längst zu weit voran gediehen, als daß nicht vor Scarlatti bereits ein unternehmendes Talent auf ihre allgemeine Verwendung gekommen wäre, und diese Bemerkung führt nun auf kürzestem Wege wohl zu einer specielleren Betrachtung der Instrumentalmusik und Instrumente des siebenzehnten Jahrhunderts selbst.

Sechstes Kapitel.

Die Instrumentalmusik des siebenzehnten Jahrhunderts und ihre Organe.

§. 54.

Allgemeine Charakteristik des Orchesters.

Im ersten Kapitel gegenwärtiger Periode, §. 15, habe ich mit ziemlicher Genauigkeit den quantitativen Gesammtinhalt des Orchesters angegeben, mit welchem dieses von der Vorzeit auf das siebenzehnte Jahrhundert, als den ersten Anfangspunkt unserer modernen Musikgeschichte übertragen wurde. Es geht daraus hervor, daß man schon damals alle Hauptcathegorien von Instrumenten, in welche wir diese heute noch zu theilen pflegen, in dasselbe aufgenommen hatte. Das Orchester bestand, wie heute in der Hauptsache noch, bereits aus Saiten-, Blas- und Schlaginstrumenten. Doch sieht man daraus auch, daß noch keineswegs den Instrumenten überhaupt ein gleichmäßiges Interesse zugewandt oder abgewonnen werden konnte, und namentlich, ganz im Gegensatze zu

Digitized by Google

einer späteren und zumal heutigen Zeit, die Blasinstrumente fortan noch einen, die Entwickelung des gesammten Organismus in Hinsicht auf seine ineinander greifende Wirkung jedenfalls störenden oder aufhaltenden Vorzug bewahrten. Bewundernswerth ist, wie eben hierin die Geschichte unserer heutigen oder christlichen, europäisch-abendländischen Musik einen treuen Abdruck liefern sollte von der Geschichte ihrer in sich selbst verstorbenen Vorläuferin, so unbedingt sie eben in diesem Punkte auch sich als deren verpflichtetste Schuldnerin anerkennen muß.

Gleich unserer heutigen Musik in ihren ersten Anfängen war auch bei den Griechen und Römern in früheren und den ältesten Zeiten, nach dem Einbegriffe von Musik und Poësie, die Instrumentalmusik untrennlich mit der Vocalmusik verbunden, und alle Musik, so mancherlei künstliche Organe man mit der Zeit auch dafür fand, bestand ursprünglich und viele Jahrhunderte hindurch eigentlich doch in nichts Anderem als in Gesang mit Instrumentalbegleitung. Erst 430 Jahre vor Christus ohngefähr fing ein gewisser Sacadas aus Argos an, auf der Flöte auch ohne Gesang zu blasen, und damit gewissermaßen das erste Zeichen zu geben zu einer Trennung der Instrumentalmusik von der des Gesanges. Natürlich aber war in diesen ersten Anfängen einer Selbstständigkeit der Instrumentalmusik diese weiter Nichts als eine Nachahmung des menschlichen Gesanges, und blicken wir auf die bis dahin gemachten Mittheilungen aus unserer Geschichte zurück, so finden wir dieselbe eben so natürliche wie merkwürdige Erscheinung auch bei unserer christlichen Musikkunst, als dieselbe anfing, in zwei bestimmt in sich abgeschlossene Hauptgattungen sich zu theilen. Zwar läßt sich in Bezug auf jene ältere Musik kein verlässiger historischer Nachweis mehr für diese Annahme auffinden, doch beruht sie auf einem nicht minder triftigen und überzeugenden philosophischen Grunde, da wir nämlich annehmen dürfen, daß die menschliche Stimme, der Gesang der Vögel ꝛc. ꝛc., die Menschen zuerst auf die Erfindung von Instrumenten hinleitete, und so auch wohl behauptet werden darf, daß man, als man anfing, diese Instrumente für sich allein zu musikalischer Produktion zu gebrauchen, damit vorerst auch nur die menschlichen Singweisen nachzuahmen suchte, und daß, weil unter den einmal vorhandenen Instrumenten der Ton der Flöte die meiste Aehnlichkeit mit der menschlichen Stimme hatte, auch dieses Instrument es wohl war, welches zuerst zu einer gewissermaßen selbstständigen Instrumentalmusik gebraucht wurde, so daß in beiden durch Christi Erscheinen für sich abgegränzten Musikgeschichten denn die Instrumentalmusik für Blasinstrumente unstreitig jedesmal die ältere gewesen ist. Auch bei den alten Völkern wurden Saiteninstrumente erst weit später selbst-

Digitized by Google

ständig gebraucht. So weit heute noch auf die Ereigniſſe der Vorzeit zurückgewieſen werden kann, war ein gewiſſer Agelaus aus Tega der Erſte, der auch eines Saiteninſtruments als Soloinſtruments ſich bediente, nämlich der Zitter. Dieſer Agelaus lebte aber erſt um 400 Jahre vor Chriſtus. Warum demungeachtet die Blasinſtrumente gleichwohl ſpäter von den Saiteninſtrumenten in dem Orcheſter zurückgedrängt wurden, und wovon auch in gegenwärtiger Periode wir untäuſchende Spuren ſchon bemerken, wenn auch nachgehends erſt dieſer Sieg ſeine ganze Vollendung erhalten ſollte, möchte faſt unbegreiflich ſcheinen, wenn nicht auch hiefür ſich ein vollkommen natürlicher Grund auffinden ließe. Die Inſtrumentalmuſik der Griechen, als die älteſte, beſchränkte ſich im Ganzen auf nur ſehr wenige mittheilungsfähige Organe, unter denen die Flöte, die Cither und Poſaune die vornehmſten waren; auch das Orcheſter der erſten Chriſten, welche jene Inſtrumente der Griechen zu ſich herüber genommen hatten, und ſelbſt das Orcheſter des ſechszehnten Jahrhunderts war, im Grunde genommen, doch noch ſehr arm; man hatte aus ſämmtlichen drei Hauptgattungen von Inſtrumenten zwar ſchon einige, allein es mangelte denſelben ſelbſt ſowohl noch jede produktionsfähigere Ausbildung, als ihrer orcheſtriſchen Zuſammenſetzung jede Art eigentlichen und ſowohl intenſiven als ertenſiven Zuſammenhangs; der Maſſe ungeachtet ſtand jede Gattung, ja jedes Inſtrument doch noch zu vereinzelt da, war keine Verſchmelzung der verſchiedenen Wirkungen und Charakteren vorhanden; und es läßt ſich denken, daß man daher diejenigen Inſtrumente auch am meiſten in ihrer Selbſtſtändigkeit gebrauchte, auf welchen einmal eine Melodie, oder gar eine Melodie und Harmonie zugleich ſich ſpielen ließ. In letzter Beziehung waren dies im ſechszehnten Jahrhunderte die Orgel, das Clavier und der Flügel; in erſter die Flöte und der Cornett (Zinke). So bald aber die Geige auch erfunden und mehr ausgebildet war, was bereits in der zweiten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts ſtatt hatte, mußte natürlich auch ſie, wegen ihrer ungleich melodiöſeren Vollkommenheit, das beſonders vorherrſchende Inſtrument werden, um ſo mehr und eher, als ihr Spiel bei Weitem nicht ſo ermüdend war als das der Flöte oder überhaupt eines Blasinſtruments, und ihr Ton, ungeachtet ſeiner intenſiv größeren Abweichung von der menſchlichen Stimme, doch ertenſiv innigeren Annäherung an dieſelbe, unſtreitig auch weit mehr Befriedigung gewährte als jener der Flöte: eine Befriedigung, welche nicht allein bis auf den heutigen Tag dieſem Inſtrumente den Vorrang vor allen anderen in unſerem Orcheſter angewieſen hat, ondern einige Zeit hindurch, als ſich die verſchiedenen Arten der Bogeninſtrumente auch conſtruirt hatten,

Digitized by Google

was bald geschah, sogar alle Blasmusik einmal mehr oder weniger aus dem Orchester verdrängte.

Mit diesem Hervortreten der Geigen- und überhaupt Saiteninstrumente vor den Blasinstrumenten in dem Orchester jedoch, das im siebenzehnten Jahrhunderte zuerst statt hatte, und das wegen des durchgreifenden Elements in denselben eine ungleich größere Vereinzelung der Kräfte denn vordem fühlbar machen mußte, konnte nicht anders als nunmehr auch noch manche andere Bedürfnisse in sich verbinden, in deren Befriedigung der Grund zu manchen wesentlichen Verbesserungen, Erweiterungen und Vermehrungen des gesammten musikalischen Organismus lag, die zum großen Theile dann schon im Laufe der gegenwärtigen Periode vorgenommen wurden.

§. 55.

Vervollkommnung und Vermehrung der Instrumente.

Wie gesagt also schloß bereits zu Anfange des gegenwärtigen siebenzehnten Jahrhunderts das Orchester alle drei Hauptarten von Instrumenten in sich: Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente; auch theilten die ersteren schon sich wieder ein in zwei besondere Nebengattungen, in krustische und Bogen-Saiteninstrumente. Zu den krustischen Saiteninstrumenten gehörten unter anderen das Clavier, der Flügel, die Zither, Cimbal (Hackbrett) u. s. w. Zu den Blasinstrumenten ward auch die Orgel gerechnet u. s. w. Man kann nicht sagen, daß sofort im Anfange der Periode viel für Verbesserung und überhaupt Vervollkommnung des instrumentalen Theils unserer Kunst geschehen wäre, und es konnte auch ein besonderes Streben darnach wohl nicht eher wach werden, als das Bedürfniß sich lauter aussprach, und dieses Bedürfniß drängte sich erst auf, sofern die Instrumentalmusik sich mehr und mehr von der Vocalmusik zu trennen und einen immer selbstständigeren Charakter anzunehmen angefangen hatte. Nun erst überflügelte die Fantasie bei Weitem auch die Kräfte und Mittel, der Wille die That und die Fähigkeit zu solcher, und um nun nur auch einigermaßen mit letzterer nachzukommen dem ersteren, führte ein ganz natürlicher Trieb des Menschen von Erfindung zu Erfindung, von Neuerung zu Neuerung, und blicken wir hinein in das Buch der Geschichte der Instrumente, so ist wahrlich zu bewundern, wie kaum nach den ersten Augenblicken ihrer künstlerischen Emancipation dieselben sich auch schon beeilten, Gestalten, Formen, Construktionen anzunehmen, in denen zum großen Theile sie heute noch, also nach mehr denn zwei vollen Jahrhunderten, uns zur Hervorbringung des oft wunderbarsten, prachtvollsten

Digitized by Google

Tonspiels dienen, ohne auch nur einmal an eine etwaige Erschöpfung ihrer Produktions-Fähigkeit, an ein Nichtausreichen ihrer Kräfte, zu erinnern. Wenden zur besseren Uebersicht wir unsere Betrachtung jeder einzelnen Klasse von Instrumenten in dieser Beziehung insbesondere zu.

§. 56.

Fortsetzung.

a. Die Orgeln.

Am meisten und schnellsten ausgebildet hatten sich bis zu Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts die Orgelinstrumente, und namentlich jener tonische Coloß, der Riese alles organischen Lebens in der Musik, die Kirchenorgel*). An unten citirter Stelle habe ich andeutend und in Uebersicht dargethan, zu welcher Ausdehnung und Vollkommenheit dieselbe bereits im sechszehnten Jahrhunderte gelangt war; viel und vielleicht am meisten hatte sie besonders dadurch gewonnen, daß in den Springladen, und zwar zuerst in den Niederlanden, das Mittel zur Scheidung mehrerer Stimmen vorgefunden wurde, und daraus in kurzer Zeit dann die Schleiflade hervorging. Diese Scheidung der Stimmen hatte sodann die Erfindung manches einzelnen Flöten- und Zungenregisters im Gefolge; es entstanden konische und gedeckte Pfeifen von den verschiedensten Mensuren und Formen, und eine kunstgemäße Intonation. Die Pfeifen, welche man vordem aus Erz oder Blei gegossen hatte, verfertigte man aus geschlagenen und gewalzten Silber- und Zinnplatten, Orgelmetall, Blech, Papier, Thon und verschiedenen Holzarten, erkannte jedoch bald auch, daß Zinn, Orgelmetall und Holz das zweckmäßigste Material zur Anfertigung der Pfeifen abgab, und behielt diese Stoffe daher vorzugsweise auch dazu bei. Die Stimmung erhielt dadurch eine wesentliche Verbesserung, daß man den Chorton, als die passendste Höhe zur Begleitung des Gesanges, als allgemeine Norm dafür festsetzte. Die Claviatur erweiterte sich sowohl nach oben als nach unten, wogegen die Zahl der Bälge sich eben deshalb vermindern konnte, weil dieselben in einer ungleich größeren Dimension verfertigt wurden. Von den großen Orgeln, welche ich am angeführten Orte namhaft machte, hatte die zu Bernau vier Bälge von je zwölf Fuß Länge und sechs Schuh Breite. Die letzte merkenswerthe große Orgel, welche im sechszehnten Jahrhunderte erbaut wurde, war die zu Rostock aus dem Jahre 1590. In dieser Zeit hatte auch Esaias Compenius die Doppflöte erfunden, und man schon Groß- und Kleingedackt, Quinta-

*) Vergl. hier §. 15 des ersten Kapitels.

Digitized by Google

tön, Hohlflöte, Gemshorn, Terzen und Quinten, Nasat, Regal, Geigenregal, Krummhorn, Trompete, Posaune und welche dergleichen Füll- und Nebenstimmen mehr noch unterschieden.

Seine ganze Vollendung sollte der Orgelbau aber im siebenzehnten Jahrhunderte erhalten. Eine nicht unwesentliche Verbesserung, welche man gleich Anfangs desselben damit vornahm, war die Abschaffung der bis dahin üblichen lateinischen Namen der verschiedenen Stimmen. Sachsen, der Hauptsitz großer Orgelkunst damals, war damit allen andern Ländern vorangegangen. Fortan finden wir in Deutschland lauter deutsche, in Holland lauter holländische Namen an den Registern. Nur Italien und Frankreich behielt noch einige Zeit die lateinischen Namen bei, und sicher nur aus dem Grunde, weil mit ihrer Sprache dieselben noch die meiste Verwandtschaft theilten. Wegen der Vermehrung der Stimmen fing man jetzt auch an, dieselben durch Fußmaaße, nach Pfeifenlänge und Tonhöhe, von einander zu unterscheiden, und Deutschland sollte ebenfalls darin den ersten Schritt thun, wie denn überhaupt dieses Land von jetzt an alle übrigen Länder vornehmlich in der Orgelkunst überflügelte. Die Faltenbälge, welche bisher im Gebrauch waren, gaben eines Theils nicht Wind genug, und schickten andern Theils denselben nicht in gehörig gleichmäßig kräftiger Strömung in den eigentlichen Instrumentenkörper: der Orgelbauer Henning in Hildesheim, einer der größten Orgelbaumeister seiner Zeit, erfand daher die Spanbälge, welche er zu 8, 10 und 12 Fuß Länge und in verhältnißmäßiger Breite verfertigte, und von denen er zuerst in den Orgeln zu St. Blasius in Braunschweig und zu St. Gotthard in Hildesheim Gebrauch machte. Um aber die nöthige Kraft des Windes, wie seine Gleichmäßigkeit in der Strömung auch genau bestimmen und ermitteln zu können, erfand ferner jetzt der Orgelbauer Christian Förner zu Wettin an der Saale die Windwage, wie dieser Mann denn auch auf theoretische Weise den Orgelbau in jeder Hinsicht möglichst zu fördern strebte *). Und der mit Recht heute noch im dankbarsten Andenken lebende Organist Andreas Werkmeister in Halberstadt, der über so manche Gegenstände seiner Kunst auch als Schriftsteller sich hervorthat, setzte dazu die gleichschwebende Temperatur als nothwendige Bedingung für gute Orgelstimmung fest. Von nun an konnte nicht allein der Wind genau abgewogen werden, was Veranlassung zur Erfindung der Strebfedern und anderer Hülfsgewichte auf den Bälgen wieder gab, sondern auch jener unangenehme

*) Es sind noch zwei Abhandlungen von demselben bekannt: „Unterricht ein Monochord zu theilen“ und „Vollkommener Bericht, wie eine Orgel aus wahrem Grunde der Natur ꝛc. gemacht werden soll“. F. starb 1678.

Digitized by Google

und oft ſtörende ſogenannte Orgelwolf*) hörte auf, und die Stimmung der Orgel paßte — was vorher nicht der Fall war — ziemlich zu jeder Harmonie und jeder Gattung von harmoniſcher Combination.

Auch ſchaffte man nach und nach die kurzen Octaven ab, und nur in einigen Gegenden blos, vornehmlich in Oeſterreich und Böhmen, ſollten dieſelben noch länger, ja ſelbſt bis heute noch beibehalten werden. Die Zungenſtimmen, deren Schnarren nicht ſelten einen unangenehmen und ſtörenden Eindruck hervorbrachte, wurde veredelt, namentlich die Vox humana und die Trompete, welche das alte „Kälberregal", die „Bärpfeife" und noch manche andere unvollkommene Stimme dieſer Art daher auch bald verdrängte. Der Orgelbauer Ratz in Mühlhauſen erfand die liebliche Vox angelica (Engelſtimme), und ihm folgten dann bald mehrere zarte Stimmen, als: Fugara, Piffaro, Salicional und Viola da Gamba. Orgeln in möglichſter Größe wurden erbaut; die Bälge lagen von jetzt an auch nicht mehr frei, dicht hinter oder neben den Orgeln, ſondern erhielten eigene Behältniſſe (Balgkammern), die im Falle eines Mangels an Raum nicht ſelten bis zur Kirche hinaus verlegt wurden. Ueberhaupt gab man den Orgeln, namentlich in der zweiten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts, bereits die größtmöglichſte Ausdehnung in der Anlage, ſo wie man auch auf ihr Aeußeres, ihr der Anſchauung frei geſtelltes Gehäuſe, vielen Fleiß, Geſchmack und Aufwand bis zum Luxus verwandte. Die prachtvollſten Proſpektfronten, wie wir ſie jetzt kaum anwenden mögen, entſtanden; ächt vergoldetes Schnitzwerk zierte die Pfeifenreihen und künſtlichſt gearbeitete Figuren prangten an den Säulen ihrer Felder, die ebenfalls jetzt erſt, und mit den ſogenannten Thürmen zwar, erſonnen, geordnet und angewendet wurden. Daß man dabei nicht ſelten auch bis zu ſtörenden Spielereien ausartete, war bei der Verſchiedenheit des Geſchmacks in ſolchen Dingen kaum zu vermeiden, ſo wenig als es manchem Orgelbauer auch wohl Freude machen konnten, ſolche Spielereien ſelbſt bis auf die Stimmen auszudehnen; die Stimme Don z. B. ward hie und da angebracht, um das Zwitſchern der Vögel nachzuahmen; zwei andere Pfeifen ſollten die Stimme des Kukuks, noch andere die Töne der Trommel vorſtellen, und mehr dergleichen Dinge, von denen ein verſtändiger Organiſt aber nie wohl bei ſeinem Spiel und namentlich der Begleitung des Kirchengeſangs Gebrauch machte. Adler wurden zur Verzierung in die Fronte geſtellt, welche ihre Flügel ausbreiteten; Engel, welche Trompeten an den Mund ſetzten, dieweil „der Herr ſo gelobet und geprieſen ſeyn will von ſeinem Volk";

*) Die Erklärung in meinem „Univerſallexikon der Tonkunſt".

Digitized by Google

andere welche auf Pauken ſchlugen; Sonnen, Sterne mit Glöckchenſpiel u. dgl. m. Kurz der Orgelbau errang im Laufe des ſiebenzehnten Jahrhunderts im Ganzen ſeine völlige Vollendung, und in ſolcher Ausdehnung zwar, daß die Folgezeit eher wegzuthun wieder hatte, was zu große Vorliebe vielleicht hie und da Unnützes oder Ueberflüſſiges geſchaffen, denn zu eigentlicher und weſentlicher Verbeſſerung Dienendes zuzufügen.

§. 57.

Fortſetzung.

b. Die Bogeninſtrumente.

Aehnlich verhält es ſich mit den Geigen- oder Bogeninſtrumenten. Auch ſie waren ihren weſentlichen Beſtandtheilen und ihrer allgemeinen Einrichtung nach ſchon mit Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts vorhanden, und kaum hatte dieſes ſein zweites Decennium erlebt, als auch ſolche Verbeſſerungen bereits damit vorgenommen wurden, daß wir nach und nach alle Bogeninſtrumente in derſelben Conſtruktion, Stimmung, kurz ganzen Einrichtung entſtehen ſehen, worin dieſelben unverändert auch heute noch den eigentlichſten Stern unſers Orcheſters ausmachen.

Violinen oder eigentlich Discantgeigen hatte man noch nicht, ſondern welche Inſtrumente man mit erſterem Namen bezeichnete, waren Violen, die nun in verſchiedener Größe verfertigt wurden. Die kleinſten davon waren in Frankreich gebräuchlich, weshalb in Italien und Deutſchland dieſelben ausdrücklich auch „kleine franzöſiſche Violinen“ genannt wurden. Gleichwohl waren auch dieſe kleinſten Bogeninſtrumente noch größer als unſere jetzige Discantgeige, und tiefer geſtimmt, auch nicht immer mit blos vier, ſondern auch wohl mit fünf und ſechs Saiten bezogen. Die größten Violen hatten ſieben Saiten. Das Tonſyſtem aber erweiterte ſich; die Clavierinſtrumente nahmen von Jahr zu Jahr faſt an Umfang zu; der ſelbſtſtändigere Gebrauch der Inſtrumente machte auch eine Erweiterung des Umfangs der Violinen, namentlich nach der Höhe zu, nothwendig; von den verſchiedenen Applicaturen der heutigen Schule wußte man noch Nichts, und wagte auch einmal ein Spieler, in die zweite Lage hinauf zu rücken, ſo reichte er gleichwohl nicht damit aus, und blieb es auch nur bei einzelnen Verſuchen; höhere Stimmung und damit vermehrte Verkleinerung des Inſtruments ward daher Bedürfniß. Der Erſte, welcher ſolche vornahm und welcher damit unſere heutige Discantgeige oder eigentliche Violine ſchuf (1620), war der Mailänder Inſtrumentenmacher Teſtatori; der damals berühmteſte Violenmacher Antonio Amati, welcher von 1592 bis 1619 zu Cremona lebte und dort die lang blühende Cremoneſer Fabrik Amati gründete, ſoll nach Anderer

Digitized by Google

Zeugniß ihm darin vorangegangen seyn, aber es liegen keine Exemplare mehr aus jener Zeit vor, und die kostbaren „Amati-Geigen", welche wir heute noch mit vielem Golde bezahlen, sind aus den Jahren 1660 und folgende, und von Nicolo Hieronymo Amati verfertigt worden. Alle Bedürfnisse waren mit Testatori's Einrichtung erfüllt, und versuchte man nach der Zeit auch mancherley Verbesserungen: sie schlugen fehl, und immer sah man sich genöthigt, zu der ersten Gestalt wieder zurückzukehren, in welcher gegen Ende des siebenzehnten und zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts dann vorzüglich der Cremoneser Stradivario, der Insbrucker Albanus, und einige Brescianische Instrumentenmacher sich besonders hervorthaten.

Hatte man in der Violine aber den Begeninstrumenten eine bedeutende Erweiterung nach Oben gegeben und war — wie früher gezeigt — man mit der Zeit auch dahin gekommen, in allen Musikgattungen, in der Kirchen-, wie Theater- und Cammermusik, sie gewissermaßen als den Vorgänger, als den Hauptmelodist erscheinen zu lassen, so folgte nothwendig auf dem Fuße auch das Bestreben, ihr oder vielmehr ihrem Spiele einen gewissen Stützpunkt zu geben, wie jede Thätigkeit der Seele eine feste Grundlage haben will: der Contrabaß entstand. Das frühere Bogen-Baßinstrument war die Gambe, welche deshalb auch **Basso da Gamba** genannt wurde, oder die größte Gattung von Violen, welche **Contrabasso da Viola** hieß. Ungeachtet ihrer sechs und sieben Saiten, die in **D, G, c, e, a, d** oder **C, F, c, e, a, d** gestimmt waren, reichten sie gleichwohl nicht aus, ein Verlangen und Bedürfniß zu befriedigen, das auf einem eben so wichtigen kunstphilosophischen als natürlichen Grunde beruht; der Violenbaß ward in ein sechszehnfüßiges Instrument umgestaltet, und zum Namen desselben wählte man Contrabaß, weil sein Bezug offenbar dem der Violine entgegen (contra) gestellt wurde *), wie denn überhaupt auch dieses Instrument den eigentlichsten Gegensatz zu jener bilden sollte. Wer übrigens der Erste war, welcher diese Umgestaltung des Violenbasses in einen Contrabaß vornahm, und in welchem Jahr auch dies geschah? läßt sich nicht mehr mit Bestimmtheit angeben. Gewiß ist, daß man schon um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts Contrabässe hatte, und daß dieselben überall, auch in der Kirche, und namentlich hier, zur Unterstützung der Chöre sowohl als der Instrumentalbegleitung angewendet wurden.

---

*) Die Saiten der Violine heißen G, d, a, e, die des Contrabasses umgekehrt E, A, D, G.

Digitized by Google

§. 58.

Fortsetzung.

Die ungemeine Tiefe des Contrabasses übrigens gegenüber von seinem wesentlichsten Gegensatze, der Violine, mußte bald zwischen beiden im Zusammenwirken eine unangenehme Leere fühlbar machen, welche auch von der bereits vorhandenen und mit der Violine auf ihre heute noch gültige und bekannte Weise construirten Viole, die zum Unterschiede von der **Viola da Gamba** (Kniegeige) **Viola da brazzo** oder **di braccio** (Armgeige) genannt wurde, nicht ausgefüllt und weniger empfindlich gemacht werden konnte. Um diesem Umstande und Bedürfnisse abzuhelfen, um die großen und leeren Zwischenräume zwischen dem Contrabaß und der Violine (resp. Viole) auch auszufüllen und dadurch die Harmonie selbst reicher und der des menschlichen Gesanges in seiner Vollkommenheit und Vollständigkeit mehr entsprechend zu gestalten, versuchte man Anfangs die Anwendung des Contrabasses in verschiedenen Dimensionen mit verschiedenem Bezug, gab demselben einen kleineren Körper und bespannte ihn nur mit drei Saiten; allein war damit auch Etwas, ja Vieles schon in der Beziehung geschehen, so war keineswegs doch Alles und am allerwenigsten der Hauptzweck erreicht worden, die Harmonie der Bogeninstrumente, welche jetzt vorzüglich zur Unterstützung der Singstimmen zu dienen anfingen, mit jener der vier menschlichen Singstimmen in völlige, durchgreifende Uebereinstimmung zu bringen, und um zu diesem Ziele endlich auch zu gelangen, schritt man mit bestem Erfolge zur Umgestaltung der **Viola da Gamba** in unser heutiges Violoncell.

Hier muß ich indessen bemerken, daß man bisher allgemein gewohnt geworden ist, die Erfindung oder vielmehr Bildung des Violoncells nicht mehr ins siebenzehnte, sondern erst ins folgende achtzehnte Jahrhundert zu verlegen, indem man annimmt, ein gewisser Geistlicher zu Tarascon, Namens Tardieu, habe dasselbe erfunden, und dieser Tardieu sey erst 1705 geboren worden und 1730 zum erstenmale mit seinem Instrumente hervorgetreten; allein wenn Mattheson in seinem „Neu eröffneten Orchester", welches Buch schon 1813 in Hamburg gedruckt wurde, pag. 285 dieses Instrument bereits als ein sehr bekanntes und im Orchester bedeutend „hervorragendes" hinstellt, so muß — und Mattheson hier nicht zu glauben, liegt gar kein Grund vor, da er nicht wohl Instrumente beschreiben und loben konnte, die noch gar nicht da waren — doch wohl entweder das Violoncell schon weit früher, schon vor Tardieu vorhanden gewesen seyn, oder dieser ungleich früher als gewöhnlich angegeben gelebt haben. Ich für mein Theil glaube mich getrost der Meinung hingeben

Digitized by Google

zu dürfen, daß das Violoncell noch ein Werk des siebenzehnten Jahrhunderts ist. Daß in Deutschland dasselbe — was als eine erweisliche Thatsache von Niemand bestritten werden kann — erst später bekannt wurde, entscheidet in der Sache Nichts. Frankreich und Italien hatten auch längst schon Violinen, ehe Deutschland dieselben in seinen Orchestern einführte, und wie sehr sich dieses später vor allen übrigen Ländern und Völkern in der Instrumentalmusik überhaupt auszeichnete, so ist doch gewiß, daß Anfangs dieselbe, wie so vieles Andere in der Musik, nur von Italien und ziemlich gleichzeitig von Frankreich auch ausgehen sollte. — In seiner ersten Gestalt nun war das Violoncell mit fünf Saiten bespannt, welche die Stimmung C, G, d, a, d hatten, und es unterschied sich sonach von seinem Vorgänger, der meist quartenweis gestimmten Kniegeige, die übrigens noch keineswegs von ihm sogleich ganz verdrängt wurde, nur durch eine etwas tiefere und vorherrschend quintenweise Stimmung. Doch schon zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, also ungefähr fünfzehn bis zwanzig Jahre nach seiner Entstehung, ließ man die oberste fünfte Saite weg, und behielt blos C, G, d, a als Bezug bei, welchen das Instrument auch heute noch trägt. Es beweist dies abermals, daß man damals schon zu einer ansehnlichen Fertigkeit in der Behandlung des Instruments gelangt und dasselbe somit bereits lange im Gebrauch gewesen seyn mußte, denn schwerlich würde man die oberste Saite weggelassen haben, wenn man nicht auch auf dem Violoncell eine verschiedene Applicatur gewohnt gewesen wäre.

So hatte denn im Laufe unserer gegenwärtigen Periode schon das älteste und treueste Ebenbild des menschlichen, von der Natur selbst in vier Stimmen getheilten Gesanges, das Vogenquartett, Sitz und Stimme in dem Orchester genommen, und sein ganzer Charakter sicherte ihm daselbst bald eine solche Vorherrschaft, daß es ziemlich alle übrigen, unvollkommener und dienstunwilliger scheinende Instrumente daraus verdrängte und bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts sogar noch, vorzüglich bei den italienischen Componisten, als ziemlich allein selbstständig in aller combinirten Instrumentalmusik dastand, ohne Verbindung mit irgend einem der freilich längst vorhandenen und älteren Blasinstrumente, die wiederum nur für sich oder einzeln als Soloinstrumente gebraucht wurden, doch in Deutschland sich fortan weniger fern von dem eigentlichen Orchester zeigen wollten.

§. 59.

Fortsetzung.

c. Die Blasinstrumente.

Das älteste und vornehmste unter diesen, den Blasinstrumenten, war in dem Orchester des sechszehnten bis zu Anfang unsers siebenzehnten

Digitized by Google

Jahrhunderts die Flöte, die auch in den verschiedensten Dimensionen und Formen schon angewandt wurde, welche alle jedoch noch eben so viele Verbesserungen zuließen als sie mit der Zeit auch solche zu erfahren hatten. Außerdem hatte man noch den Fagott, den Zinken, den Serpent, das Horn, die Trompete und Posaune, also Blasinstrumente von beiderley Gattung, sowohl von Holz als Metall, wenn theilweise auch noch nicht mit den heutigen Namen und in der heutigen Construktion.

Der Fagott, welcher 1539 bereits von einem Canonicus zu Ferrara, Namens Afranio, erfunden worden seyn soll, scheint eines der ausgebildetsten, vollkommensten und verbreitetsten unter allen gewesen zu seyn, denn 1578 schon ward er sogar in Deutschland verfertigt, z. B. von dem Instrumentenmacher Siegmund Schnitzer in Nürnberg. — Der Zinken ward später von der Hoboe und Clarinette verdrängt, und erhielt sich nur bei den Thürmern noch zum Abblasen von Choralmelodien, unter Begleitung der Posaune. — Der Serpent ward 1590 von einem Canonicus von Auxerre, Namens Esme. Guillaume erfunden, hatte gleich Anfangs sechs Tonlöcher, und fand später mancherley Nachbildungen. — Das Horn wollte langsamer seiner Vervollkommnung entgegenschreiten. Ziemlich das ganze siebenzehnte Jahrhundert hindurch ward es nur in seiner alten geraden oder halbgekrümmten Form gebraucht, die kaum ein Paar reine Töne zuließ. Erst 1680 kam man in Paris auf den Gedanken, die langen Hörner zu krümmen und diese Krümmungen neben einander in einen Zirkelbund zu legen. War dieser Versuch aber glücklich ausgefallen, so mußte — der Zufall möchte ich sagen auch bald die Entdeckung machen, daß man durch das sogenannte Stopfen noch mehr als die gewöhnlichen natürlichen Töne auf dem Instrumente hervorzubringen im Stande sey, und dies führte dann auf nächstem Wege und in fast nothwendiger Folge wieder auf Erweiterung des Schalltrichters und Verengerung, dagegen aber Verlängerung der Röhren, die den Tonumfang dann nicht allein vertiefte, sondern überhaupt erweiterte. Weitere Verbesserungen des Horns scheinen übrigens einer spätern Zeit erst anzugehören. — Zu jenen Krümmungen des Horns mochte auch wohl die Trompete Veranlassung gegeben haben, da diese bereits gegen Ende des sechszehnten Jahrhunderts in solcher Gestalt sowohl in Deutschland als in Italien und Frankreich, oft mit den reichsten Verzierungen verfertigt wurde; das Instrument des Kriegs hatte sie festern Schrittes denn jedes andere Blasinstrument auch in den getrübtesten Tagen der Kunst jener Vervollkommnung entgegeneilen können, und im siebenzehnten Jahrhunderte war die einfache Trompete be-

Digitized by Google

reits wie heute. — Die Posaunen dagegen (Tromboni) waren ohne Zweifel wohl noch nichts Anderes als etwas verbesserte alte Krummhörner, die ebenfalls nur ihre natürliche Töne anzugeben vermochten, und noch keineswegs das, was wir heute unter einer Posaune zu verstehen angewiesen sind. Zwar will die Geschichte schon von Posaunenmachern des sechszehnten Jahrhunderts, z. B. einem Hans Meuschel in Nürnberg, wissen, den Pabst Leo X. wegen seines ausgezeichneten Rufs nach Rom habe kommen lassen, und der daselbst Posaunen aus Silber und anderm Metall verfertigt habe; indessen liegt aus dem ganzen siebenzehnten Jahrhunderte meines Wissens keine Composition vor, in welcher die Posaunenstimme auf ein Instrument nach unserer heutigen Art auch nur in annähernder Construktion schließen ließe.

Ueberhaupt auch lag damals noch keineswegs ein Bedürfniß vor, die Blasmusik nach dieser Seite hin, nach Seiten der Tiefe hin, zu vervollkommnen, da der Fagott und der Serpent hinlänglich hier die wenig kräftige und geringe Höhe der Flöten zu unterstützen vermochten; vielmehr drängte sich, und zumal gegenüber von den beredten Geigen, bald die Nothwendigkeit einer Vermehrung, Verstärkung und größeren Volubilität auf dieser Seite, auf Seite der Höhe, der Melodie, auf, und wirklich auch sehen wir, so gering der Blaschor in der Gesammtmasse des Orchesters im Allgemeinen geschätzt wurde *), doch vor Ablauf des siebenzehnten Jahrhunderts noch sowohl die Clarinette als die Hoboe als zwei sehr wesentliche und allgemein geliebte Theilnehmer an dem Werke der Orchester-, wie Solomusik entstehen. Die erstere, die Clarinette, erfand der Flötenmacher Joh. Christoph Denner zu Leipzig um 1690, die letztere ein Unbekannter. Denners erste Clarinetten, von denen wohl die Schallmey (auf deren Verbesserung ja Denner auch viel Zeit und Mühe verwandt hatte, bis endlich er mit der Clarinette hervortrat) als Vorläuferin betrachtet werden muß, waren in C intonirt, d. h. hatten diesen Ton zum Grundtone, nur sieben offene Tonlöcher und eine a- und eine b-Klappe. Der Ton h mußte durch Nachlassung der Lippen hervorgebracht werden, bis Denner selbst auch für diesen Ton eine besondere Klappe hinzufügte. Welche ungemeine Verbesserungen sie später und bis heute herauf erfahren, ist bekannt und werde ich in Zukunft zu zeigen haben. Zur Erfindung der Oboe hatte ohne Zweifel das Streben geleitet, ein Instrument zu schaffen, dessen Ton dem Klange der menschlichen Stimme wo möglich noch ähn-

*) S. oben den Schluß des vorhergehenden Paragraphen.

Digitized by Google

licher sey als der der Flöte und der Violine. Für die Richtigkeit dieser Ansicht mag weniger der vollkommene Erfolg des Unternehmens als die Thatsache, der Umstand sprechen, daß man Anfangs das Instrument wirklich auch in vier verschiedenen Größen verfertigte, welche jede den ohngefähren Umfang einer menschlichen Stimmgattung hatte. Die kleinste Gattung, für den Discant, die auch unsere heutige Oboe in erster Gestalt ist, hieß **Oboe piccolo**; die zweite und etwas größere, für den Alt, hieß **Oboe d'amore**, und hatte den Umfang von **a** bis zweigestrichen **h**; die dritte und noch größere, für den Tenor, hieß **Oboe luongo**, und die letzte, größeste und tiefeste endlich **Oboe basso** oder **grand Hautbois**. Dieses letzteren französischen Namens ungeachtet ist die eigentliche Heimath aller vier Gattungen nur in Italien zu suchen, da in Frankreich und Deutschland überhaupt die Hoboe erst später, in der ersten Hälfte des folgenden achtzehnten Jahrhunderts bekannt wurde.

§. 60.

Fortsetzung.

4. Saiten-Clavierinstrumente.

Verhältnißmäßig am allerweitesten in der Vollkommenheit gediehen waren, außer der Orgel und der Violine, zu Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts die Clavier-Instrumente, das Clavichord und der Flügel, und was, die Orgel abgerechnet, noch kein Instrument damals aufzuweisen hatte, ein ihre technische Behandlung betreffendes theoretisches Lehrbuch, eine Schule *), das sollte diesen beiden gleich in der nächsten Zeit unserer gegenwärtigen Periode zu Theil werden; ohne Zweifel ein sehr sicherer, wenn nicht der sicherste Beweis, einmal daß die Kunst auf diesen Instrumenten bereits weit vorangeschritten war, und andern Theils auch die Liebhaberey an denselben schon eine weite Verbreitung gewonnen haben mußte, wofür sich dann der Grund zugleich noch anführen läßt, daß, wie heute, so auch damals und von jeher diese Instrumente eben zur einzig zweckmäßigen Stütze und praktischen Leitung der musikalischen Studien überhaupt dienen konnten, ohne endlich auch die geringere Schwierigkeit und den gleichwohl unverhältnißmäßig befriedigendern Erfolg in Anschlag zu bringen, womit vor jedem andern Instrumente das Erlernen ihrer Behandlung verbunden ist.

Gleichwohl hatten alle Verbesserungen, die mit diesen Instrumenten

*) Die von Dori noch vorhandene Clavierschule vom Jahre 1630 nennt sich nir Sends die erste, mag indessen zu den ältesten theoretischen Werken dieser Art gehören

bis zum Beginn des siebenzehnten Jahrhunderts vorgenommen worden wären, sich hauptsächlich nur auf Erweiterung des Umfangs und Vermehrung der Saiten beschränkt, wodurch zugleich dann auch eine Verstärkung des Tones erzielt wurde. In den älteren Zeiten nämlich hatte auf dem Claviere jede Taste nur eine Saite, mit Erweiterung des Umfangs aber und Verstärkung des harmonischen Spiels mußte der dadurch erzeugte Ton zu schwach erscheinen, und man fügte daher noch eine zweite Saite hinzu, so daß nunmehr alle Claviere doppelchörig bezogen wurden. Den Tönen der tiefsten Octav gab man aus dem Grunde sogar noch eine dritte kürzere und schwächere Saite, die um eine Octav höher gestimmt zwischen oder unter den beiden Hauptsaiten lag und in Folge ihrer Stimmung auch das Octävchen genannt wurde: eine Erfindung übrigens, die man nicht bei allen Instrumenten durchgängig, sondern nur bei den vorzüglicheren anzubringen pflegte, und die sich bei diesen auch bis in die neueren Zeiten erhalten hat. Gebunden *) indeß waren auch im siebenzehnten Jahrhunderte noch alle Claviere, und erst der Würtembergische Organist Daniel Faber zu Crailsheim versuchte gegen Ende desselben, einer jeden Taste auch ihren eigenen Saitenchor zu geben, und so das erste bundfreie Clavier zu gestalten, welches als eine der wesentlichsten und erfolgreichsten Verbesserungen an dem ganzen Instrumente angesehen werden mußte, und auch mit solchem Beifalle belohnt wurde, daß von nun an jedes gebundene Instrument der Art bedeutend an Werth verloren hatte, so gewiß es ist, daß auch der seiner Zeit berühmteste Orgelbauer und Instrumentenmacher Gottfried Silbermann in Freiburg Anfangs immer noch bei dem Baue der gebundenen Claviere beharren wollte. Jener glückliche Erfolg seiner ersten Erfindung veranlaßte genannten Faber auch noch zu manchen andern Neuerungen, welche er an dem Instrumente anzubringen strebte. So brachte er z. B. drei Veränderungen an demselben an, durch deren eine der Ton dem Lautenklange ähnlich gemacht, der zweite gedämpft, und der dritte dem Glockenspiel gleich gemacht werden sollte, allein der Natur des ganzen Instruments zuwider verschwanden diese Neuerungen bald wieder, so sehr sie anderer Seits wenigstens das Nachdenken über den Gegenstand wecken mußten und wirklich auch geweckt hatten.

Gleich dem Clavichord verhielt es sich insbesondere auch mit den alten Flügel **): Erweiterung des Umfangs und Verstärkung des Seitenchors

*) Was darunter zu verstehen, erklärt jedes gute musikalische Wörterbuch.

**) Nicht zu verwechseln mit dem jetzigen Instrumente dieses Namens.

Digitized by Google

abgerechnet, war er zum siebenzehnten Jahrhunderte gelangt, wie Zarlino ihn schon gegen Mitte des vorhergehenden sechszehnten Jahrhunderts gestaltet hatte; doch war er in dieser Construktion für alle vorliegende Bedürfnisse auch schon ausreichend, und wir dürfen es keineswegs als einen Tadel oder Mangel an Thätigkeit aussprechen, wenn auch das ganze siebenzehnte Jahrhundert sich keiner anderen Verbesserung daran zu rühmen hat, als welche sich etwa auf die blos äußere Gestalt, auf Form und Arbeit, beziehen mochte.

§. 61.

Fortsetzung.

e. Vermischte Saitenstrumente.

An sonstigen Saiteninstrumenten, von welchen ebenfalls das Alterthum unserer Zeit einen ziemlich bedeutenden Vorrath überliefert hatte, ohne daß dieselben jedoch, die Harfe abgerechnet, als integrirende Theile in unser eigentliches Orchester aufgenommen worden wären, sollte das siebenzehnte Jahrhundert neu hervorbringen zunächst die jetzt bereits wieder veraltete Theorbe, welche nach Einigen von dem italienischen Tonkünstler Barbella, nach Andern aber *) von Hottemann in Frankreich um 1650 erfunden wurde. Anfangs war dieselbe sehr beliebt und ward, wie heute die Guitarre, fast einzig zur Begleitung des Gesanges gebraucht, auch in den Theatern zum Accompagement der Recitative ꝛc. — Ferner entstand oder ward aus einem andern ältern Instrumente durch Verbesserung gebildet die Mandoline, von welcher nachgehends zwei verschiedene Gattungen in Gebrauch kamen, und die auch heute noch, in manchen Gegenden sogar in die Hände des Volks gelangt, ein in ihrer Art besonders bei den Italienern sehr beliebtes Instrument ist. — Die Aeolsharfe, welche gleichfalls im siebenzehnten Jahrhunderte sich erst weiter verbreitete, war jedoch schon zu Ende des vorhergehenden sechszehnten Jahrhunderts entstanden, nämlich durch den gelehrten Jesuiten Kircher, der in dem Fuldaischen geboren war, Anfangs zu Würzburg, dann in Frankreich als berühmter Physiker und Mathematiker lebte, und endlich zu Rom im Jahr 1580 starb. — Die uralte Harfe endlich anlangend, so hatte dieselbe schon vor dem siebenzehnten Jahrhunderte ihre ganze jetzige Gestalt, nur war der Umfang noch nicht so groß, sondern erweiterte sich mit der Zeit erst von C bis zum dreigestrichenen c, als auch die Claviere diesen Umfang erreicht hatten oder noch weiter darüber hinausgingen. Der Tonarten indessen, in welchen darauf

*) Man sehe Mattheſons „Neu eröffnetes Orchester" pag. 278.

Digitized by Google

gespielt werden konnte, waren nur wenige, da sich noch nicht bei jeder Saite ein Stift befand, durch dessen Umdrehen die chromatischen Töne erzeugt werden können, vielmehr nur bei f, c und g, so daß also nur fis, cis und gis erzielt werden konnte. Das Anbringen eines chromatischen Hackens zwischen allen Saiten ist ein Werk des siebenzehnten Jahrhunderts. Dabei blieb dies Instrument vor der Hand aber auch stehen, und jene Zufügung der Pedale, durch welche allein es erst auf eine genügende Vollkommenheit Anspruch machen kann, noch einer folgenden Zeit vorbehalten.

§. 62.

Entstehung des Virtuosenthums.

Hatte sich demnach aber sowohl das Orchester überhaupt meist dergestalt im siebenzehnten Jahrhunderte schon gebildet, wie wir dasselbe heute noch im allgemeinen Sinne zu begreifen pflegen, und waren ein großer Theil der Instrumente in demselben auch zu einer solchen Vollkommenheit und Construktion schon gediehen, in welchen sie heute noch den glänzendsten Kunstproduktionen als einziges oder doch vornehmstes Organ dienen, so läßt sich und um so mehr zwar annehmen, daß auch das Virtuosenthum für sich eben in jenem siebenzehnten Jahrhunderte seine ersten grünende Keime verschloß, als jene Instrumnte, auf deren Vervollkommnung vorzugsweise das Bestreben gerichtet war, gerade diejenigen sind, welche auch fast ausschließlich heute noch dem Virtuosenthum zum lebendigen Organe dienen; ja in Betracht, daß das letztbezeichnete Streben nur im Bedürfnisse selbst, in der Nothwendigkeit seinen so drängenden Grund finden konnte, und daß sich niemals im Leben auch das Mittel eher darzubieten pflegt, bis der Zweck erkannt und seine Erreichung nöthig erachtet wurde, daß Ursache und Wirkung zwar stets im unmittelbaren Wechselverhältnisse zu einander stehen, aber niemals doch die letztere auch vor der ersteren schon da war, — in Betracht aller dieser Umstände verliert sogar die Behauptung (so wenig anderer Seits sie sich historisch bestimmt begründen läßt) allen möglichen hyperbolischen Schein, daß das Virtuosenthum weit früher noch seinen ersten Anfang genommen hatte, denn ein merklicher Fleiß in der Verbesserung der Instrumente sich kund geben konnte, da nicht unwahrscheinlich eben dieser Fleiß in jenem und diesem Bedürfnisse erst seine nächste und wirksamste Anregung fand. Wie angedeutet aber erzählt die Geschichte, außer dem Lauten- und Orgelspiel, von keinerley Art früherer virtuosenmäßiger Behandlung der Instrumente, und schreibt sie Zarlino auch eine bedeutende Fertigkeit auf dem Claviere zu, so sagt sie nirgends doch mit auch nur einiger Bestimmtheit, ob derselbe dieses sein Lieblingsinstrument auch anderwärts und in einer andern Beziehung noch gebrauchte, denn blos zur

Digitized by Google

Begleitung und insbesondere Leitung der verschiedenen Singstimmen. Eben so wissen wir, daß der französische Hof schon seit Ludwig XIII seine vingt quatre Violons du Roy unterhielt, aber nirgends doch wird gesagt, ob sich in den Spielen derselben auch Etwas der Art bemerken ließ, was einer selbstständigen virtuosenmäßigen Behandlung der Instrumente ähnlich gesehen hätte oder gleich zu schätzen wäre.

Erst in unserem siebenzehnten Jahrhunderte, nachdem durch Monteverde's, Carissimi's und noch später Lully's Bemühungen die Instrumentalmusik sich mehr und mehr losgetrennt hatte von der Vocalmusik, treffen wir nach und nach auch Zeichen einer Art von virtuosenmäßiger Behandlung der einzelnen Instrumente des Orchesters, und sehen wir dabei hinweg auf die Orgel, so müssen wir in Wahrheit nach deren längstem Vorgange uns wundern, wie so spät man anfangen oder auf den Gedanken kommen konnte, auch von den übrigen Instrumenten, z. B. und namentlich der Violine oder Viole, einen ähnlichen Gebrauch zu machen. An tüchtigen Organisten hatten sowohl Italien als Deutschland niemals Mangel, und Zeugnisse liegen in Menge vor von den Wunderwirkungen, welche dieselben — nicht etwa durch ihre Choral- und andere Begleitung — sondern durch ihr großartiges Fugenspiel u. dgl. schon um Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts, wie früher auch, hervorbrachten: ein Spiel, das bei ihnen sowohl privatim denn in der Kirchenmusik überhaupt stets prävalirte, und worauf die Organisten wie Tonsetzer aller Schulen fortwährend auch einen großen Werth legten. Daß man aber irgend ein sonstiges Instrument solo gebraucht und mit einer größeren, denn zur Begleitung nöthigen Fertigkeit behandelt hätte, davon zeigen lebendige Spuren sich erst in der zweiten Hälfte der gegenwärtigen Periode. So wissen wir z. B. von Alessandro Scarlatti, den wir früher schon näher kennen gelernt haben und mit dem wir später uns noch mehr befreunden werden, daß er fertig Clavier spielte, und durch dieses Spiel eben seinen Lehrer Carissimi so sehr für sich eingenommen haben soll, daß derselbe ihn mit besonderer Vorliebe in alle Geheimnisse der Kunst einweihte.

§. 63.

Fortsetzung.

Damit ist denn auch dargethan, daß wir, ungeachtet unsers heutigen deutschen und französischen Vorzugs in derselben, die ersten Spuren einer eigentlichen Instrumental-Virtuosität gleichwohl nur in Italien und zwar im Laufe der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts zu suchen haben. Ich weiß wohl, daß ich mit dieser Behauptung sowohl bei vielen Franzosen als Deutschen großen Anstoß erregen werde, namentlich aber bei

Digitized by Google

ersteren, die um das Institut der 24 Geiger schon zu Ludwigs XIII Zeiten sich niemals von dem Wahne losmachen können, als sey ihr geliebtes Land, ihr Paris und Versailles auch das Vaterland aller eigentlichen insbesondere der virtuosenmäßigen Instrumentalmusik. Wir haben die Violine geschaffen — hören wir da zum öfteren behaupten — wir hatten wie die ersten, so zu jeder Zeit auch die ausgezeichnetsten Violinspieler u. s. w. u. s. w., ohne aber auch nur einmal ein lebendiges Beispiel, wenigstens in erster Beziehung dabei anführen zu können. Kaum wenig anders ist es mit Deutschland, nur daß wir hier einen doch häufiger aufrichtigen Kunstenthusiasmus treffen. Wir Deutsche haben vollkommen Recht, wenn wir uns auf die althergebrachte sorgfältige Pflege der Instrumentalmusik Etwas zu gute thun, und wenn wir behaupten, daß dieser Kunstzweig bei uns im Allgemeinen schon in einer achtungswerthen Blüthe dastand, ehe er bei andern Völkern (d. h. im Allgemeinen) kaum dem Namen nach noch bekannt war; gleichwohl aber müssen wir um der Wahrheit und Aufrichtigkeit willen bekennen, daß nicht allein die erste Veredlung der Instrumentalmusik überhaupt, sondern auch das, was wir Virtuosität in derselben heißen, dennoch und nur zuerst von Italien ausging. Als, alles heutigen unbestreitbaren Vorzugs ungeachtet, Deutschland so wenig denn Frankreich oder irgend ein anderes Land im Entferntesten noch nicht z. B. an einen eigentlichen Geigenvirtuosen denken durfte, hatte Italien bereits solche, z. B. in Corelli, Geminiani und Vivaldi aufzuweisen, und die Geigen waren doch eben diejenigen Instrumente, welche vor allen andern damals cultivirt wurden, welche den Blaschor fast gänzlich und dergestalt aus dem Orchester zurückgedrängt hatten, daß zu einer Uebung derselben bis zum Grade der Virtuosität gewiß nur selten und in sehr einzelnen Fällen die Lust rege werden mochte. Frankreich erhielt das Waldhorn und Violoncell, aber es gebrauchte dieselben nur im Orchester, noch nicht allein im Sinne einer Art von Virtuosität. Ja Deutschland sogar sollte ihm darin, in dieser Benützung seiner eigenen Erfunde, allsobald den Rang ablaufen. Verhältnißmäßig zeichneten sich früh Virtuosen auf der Hoboe, Flöte ꝛc. aus, aber sie gehörten doch keineswegs mehr dem siebenzehnten Jahrhunderte in solcher Eigenschaft an. Clavier und Violine blieben die einzigen Orchesterinstrumente, in Beziehung auf welche sich von einer Virtuosität schon in gegenwärtiger Periode, und zwar als der allerersten Anfänge eines nachgehends so wunderbar herangewachsenen und alle übrigen Zweige der Kunst fast ganz überflügelnden Virtuosenthums überhaupt, reden läßt, und diejenigen denkenswerthen Meister, welche in solcher Hinsicht sich darauf damals schon auszeichneten, gehörten allein Italien an.

Corelli's erstes Auftreten als Virtuos fällt in die siebenziger Jahre

Digitized by Google

des ſiebenzehnten Jahrhunderts; das des Geminiani und Vivaldi noch etwas ſpäter. Dieſe drei Meiſter, deren Hauptwirkſamkeit jedoch mehr noch ins folgende achtzehnte Jahrhundert herüberragt, und welche wir daher auch in der folgenden Periode erſt noch näher kennen lernen werden, waren es auch, welche zuerſt ſogenannte Solo's für ihre und andere Inſtrumente ſetzten, und dadurch nachgehends auch zur Aufnahme der Trios, Quartette und Concerte, welche alle Cammermuſik ſpäter ſtatt der bisherigen Cantaten, Suiten ꝛc. füllte, die erſte Veranlaſſung gaben.

Einen Clavierſpieler neben dem ſchon genannten Scarlatti, den Heros ſeiner Zeit, noch anzuführen, und der dann vielleicht ein noch älteres Beiſpiel als dieſer in der Virtuoſität auf dem Claviere abgäbe, muß Bernardo Pasquini genannt werden. Geboren 1637 zu Maſſa di Valnerola im Toskaniſchen und Organiſt an der Hauptkirche S. Maria Maggiore zu Rom ſo iſt derſelbe Gegenſtand der allgemeinſten Bewunderung geweſen ſeyn. Er war ein Schüler von Loretto Vittori und Antonio Ceſti, und ſpäter zugleich Cammervirtuoſe des Fürſten Giovanni Battiſta Borgheſe. Sein Ruhm verbreitete ſich dergeſtalt, daß Kaiſer Leopold I. ſeine eigenen Virtuoſen ihm zuſandte, um bei ihm noch zu ſtudiren. Dieſer Umſtand hat wiederum vielſeitig zu der Meinung und Behauptung Veranlaſſung gegeben, als ſey auch im ſiebenzehnten Jahrhunderte und zwar frühzeitig ſchon das Virtuoſenthum in Deutſchland ſowohl wie in Italien einheimiſch geweſen; allein bedenken wir, daß Pasquini, obgleich Cammervirtuoſe des genannten Fürſten, als ſolcher doch eigentlich Nichts zu thun hatte, denn die Recitative und andere Geſänge im Theater auf dem Flügel zu begleiten, ſo ſcheint es gleichwohl, als ob mit ſeiner eigenen Virtuoſität, in unſerem Sinne des Worts, es doch nicht ſo weit hergeweſen ſey, und bedenken wir ferner, daß der Titel Cammervirtuoſe ꝛc. von den Fürſten von jeher theils den ausgezeichneteren Muſikern in der Capelle überhaupt, wie theils auch denen gegeben zu werden pflegte, welche die mehrſtimmigen Cammer- und Tafelmuſiken insbeſondere zu beſorgen hatten, ſo will auch ſolcher keineswegs als ein verläſſiges Zeugniß für die Annahme erſcheinen. Zudem findet ſich nirgends auch etwas Ausdrückliches über Pasquini's Virtuoſität auf dem Claviere erwähnt, ſondern er wird überall nur ein trefflicher Organiſt genannt, und wenn es heißt, daß ſpäter er Corelli auf dem Claviere begleitet habe, ſo mochte Corelli dabei recht wohl als Virtuoſe gelten, Pasquini jedoch immer nur als Accompagniſt. Daß die Organiſten ihre Stücke zu Hauſe auch auf dem Claviere einſtudirten, war natürlich, und in Italien ſowohl denn in Deutſchland wie überall Sitte; doch deshalb und weil dieſelben aus dem Grunde auch das Clavier wohl mit mehr denn gewöhnlicher Fertigkeit zu

Digitized by Google

behandeln verſtanden, ſind ſie gleichwohl noch nicht als eigentliche Clavier-virtuoſen zu betrachten, und es bleibt immer die Annahme noch aufrecht, daß erſt gegen Ende unſers Jahrhunderts ein merkliches Aufblühen des Virtuoſenthums, und zunächſt zwar in Italien, ſich gezeigt habe. Freilich exiſtiren aus einer etwas früheren Zeit ſchon ſogenannte Clavierſuiten, Sonaten ꝛc.; allein wie bei anderer Gelegenheit gezeigt, waren dieſelben eines Theils kaum mehr denn auf ihre Inſtrumente übertragene Vocalſtücke, und andern Theils auch noch gar nicht geeignet, eine Kunſtrichtung zu begründen, welche wir vorzugsweiſe mit dem Ausdruck Virtuoſität zu bezeichnen pflegen, und welche nun, nachdem ſie einmal angefangen hatte, freilich um ihres außerordentlichen und allſeitigen Reizes und Glanzes willen ſich mit einer Schnelligkeit und in einer Ausdehnung entwickelte, wie kaum einer andern Richtung möglich werden konnte.

Eng mit dem Virtuoſenthum auf Inſtrumenten verbunden, und faſt mehr eine natürliche Urſache denn Folge davon, war auch das Aufblühen eines eigentlichen Kunſtgeſanges, einer Virtuoſität im Geſange, und wir ſehen ſolchen auch in unſer gegenwärtigen Periode noch die friſcheſten und fruchtbarſten Keime ausſchlagen; doch gehört ſolche Betrachtung wohl erſt in das nächſtfolgende Capitel.

§. 64.

Höhere Selbſtſtändigkeit des Orcheſters.

Mit Ausbildung des einzelnen Inſtrumentenſpiels bis zu einer Art von Virtuoſität ſogar mußte natürlich auch, und was kaum noch einer beſondern Nachweiſung bedarf, das Orcheſter in ſeinem Ganzen, die Inſtrumentalmuſik überhaupt, an einer ſtets zunehmenden und ungleich höheren Selbſtſtändigkeit gewinnen, und dieſe höhere Selbſtſtändigkeit deſſelben, in welcher die Inſtrumentalmuſik ſich immer mehr und mehr in den einzelnen Enſambleſtücken, den Terzetten, Quartetten ꝛc. ſogar entwickelte, iſt es eben auch, welche hie und da nicht ſelten mit dem eigentlichen Virtuoſenthum verwechſelt wurde, indem ſolche Selbſtſtändigkeit unabweislich an ſich ſchon eine größere Fertigkeit in der techniſchen Behandlung der Inſtrumente vorausſetzte, welche bis zu ihrem verhältnißmäßig höchſt möglichſten Grade gediehen aber nach und nach erſt ſich bis zum beredten Solo des einzelnen produktiven Organs ſteigern und darin verlieren konnte.

Aus frühern Betrachtungen wiſſen wir *), wie Monteverde zuerſt

*) S. §§. 23 ff. des zweiten, §§. 36 f. des dritten, und §§. 44 ff. des vierten Capitels.

Digitized by Google

den Versuch machte, das Instrumentale los zu lösen und zu befreien von dem ständigen Dienste des Vocale, wie Lully nachgehends mit seinen Ouvertüren, und mehr noch Scarlatti später diesen Versuch erhob zu einer Regel, und wie um Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts und später daher die selbstständige Instrumentalmusik wenigstens auch in Uebertragung von Vocalmusikstücken theilweis schon erfüllte die Musik der öffentlichen und privaten Gesellschaften: jetzt als die Uebung und öftere Wiederholung auch geführt hatte zu einer größeren Fertigkeit in der technischen Behandlung der Instrumente, riß dieselbe, besonders auf Lully's Vorgang fußend, auch in so weit sich los von der früheren Fessel, daß die Tonsetzer anfingen, gewissermaßen polyphonisch auch für Instrumente allein schon zu denken, und nicht mehr jenes weniger folgreichen Mittels der Uebersetzung oder Transposition sich zu bedienen, sondern das künstliche Organ des Instrumentale auch mehr in seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit zu verwenden. Ich erlaube mir, eines Vergleichs mich hier zu bedienen, der bei tieferer Anschauung vielleicht nicht unpassend erscheinen dürfte. Nämlich wenn wir Deutsche z. B. in einer fremden Sprache zu reden oder zu schreiben genöthigt sind, so wird, bei aller dialektischen Vortrefflichkeit und bei einem sonst noch so vollkommen gelungenen Idiom, unsere Ausdrucksweise und unser Styl in derselben doch niemals so gut, niemals ganz dem Wesen und der Eigenthümlichkeit dieser Sprache angemessen erscheinen und ausfallen, so lange wir unsere Gedanken noch in unserer Muttersprache ordnen und fassen und dann in jene fremde gleichsam übersetzen; erst wenn wir eine solche Fertigkeit und Uebung in derselben auch erlangt haben, daß wir das, was wir aussprechen, reden oder schreiben wollen, sofort auch in ihr gewissermaßen denken (denn alles Denken ist nichts Anderes als ein stummes Reden) — erst alsdann dürfen wir hoffen, uns auch dem Wesen, der ganzen Eigenthümlichkeit dieser Sprache angemessen auszudrücken, dürfen wir glauben (um einen speciellen Fall anzuführen) ächt französisch, englisch oder italienisch zu sprechen und zu schreiben, wenn wir vorher auch französisch, englisch oder italienisch gleich das zu Redende dachten. Eben so erging es den Tonsetzern und Instrumentalisten des siebenzehnten Jahrhunderts: erst als jene durch Uebung dahin gelangt waren, ihre Tongebilde auch sofort in der Eigenthümlichkeit der Instrumente und ausdrücklich für diese zu empfinden und zu denken, und die Fertigkeit gewonnen hatten, nicht mehr ihr Organ als ein bloßes Surrogat der menschlichen Gesangsstimme, sondern als eine Subjektivität in ihrer ganzen Absolutheit zu betrachten und zu behandeln, — erst alsdann vermochte auch die Instrumentalmusik überhaupt sich zu einer höheren und solch' hohen künstleri-

Digitized by Google

schen Selbstständigkeit aufzuschwingen, wie vordem nur die Vocalmusik, an der Seite des natürlichen Gesetzes, zu bewahren gewußt hatte. Es entstanden Sinfonien*), Suiten, Rondellen, Toccaten, Duo's, Trio's, Sonaten, Ouvertüren, Concerte und allerhand dergleichen Tonsätze mehr für die verschiedensten der früher genannten Instrumente, in welchen die Instrumente mit ungleich größerer Freiheit denn vorher sich bewegten und die ganze Kraft ihrer Eigenthümlichkeit, alle Schönheiten ihrer Individualität (mit Rücksicht auf die technischen Mittel) entfalten konnten. Die Instrumentalmusik ward, wenn auch in seinen ersten Anfängen und Zeichen nur noch, was sie ihrem innersten Begriffe nach seyn soll: eine reine Tonkunst, eine reine, in sich selbst aufgelöste Musik, und das Orchester das eigentlichste und wirksamste Organ auch für die eigentlichste und reinste Kunst der Töne, die nicht mehr des erläuternden Wortes bedurfte, um sich verständlich zu machen dem, zu welchem sie eigentlich redete, dem Geiste, Sinne und Herzen des Hörers, und die, obschon stumm jetzt in Ermangelung des bestimmten Wortes, doch mächtig beredt sich gestaltete und erst da auch ihren eigentlichsten Anfang zu nehmen sich anschickte, wo der Begriff des Worts zu gelten aufhört.

Siebentes Kapitel.

Aufblühen eines modernen Elements in der Musik.

Scarlatti und seine Zeit.

§. 65.

Uebergang des klassischen Musikstyls in einen modernen.

Mit diesem Erringen einer höheren Selbstständigkeit auf Seiten des Orchesters, das sogar bis zur freien Ausbildung einer in sich selbst abgeschlossenen instrumentalen Virtuosität sich steigerte, war nun aber der Uebergang von dem früheren allein klassischen Musikstyle zu dem neuesten modernen auch — und nicht etwa erst angefangen oder blos begründet, sondern vollkommen schon vollendet. Zum Beweise muß mir gestattet werden, auf das wieder in Etwas zurückzukommen, was ich bereits in der Einleitung zu diesem meinem Buche über Begriff und Wesenheit einer klassischen wie modernen Tonkunst darbrachte.

*) In älterem Sinne des Worts.

Digitized by Google

Als eine wesentliche Eigenthümlichkeit des eigentlichen klassischen Musikstyls erkannten wir unter Anderem dort das Vorherrschen des Gesanges in allen der Tonkunst vornehmlich angehörenden Formen: ein Vorherrschen, das die Benutzung der Instrumentalmusik nur so weit duldet, als diese entweder keinen Anspruch macht auf eine eigentliche Kunstleistung oder zum höchsten nur jener zur Unterstützung dient, und keineswegs einen völlig selbstständigen Charakter für sich zu behaupten im Stande ist; und basirte solche Ansicht sich auf Gründe, die um so überzeugender für uns seyn mußten, als sie aus der Natur der Sache selbst hergeleitet waren, — nun so muß das heutige moderne Element in der Musik denn nothwendig auch da und zwar da schon anfangen, fruchtbare Keime zu schlagen, wo die Instrumentalmusik durch allmählige Ausbildung diejenige Erstarkung in sich erhalten hat, sich nach und nach loslösen, gleichsam emancipiren zu können von erwähnter Herrschaft, der sie so unendlich lange dienend und dienend begleitend unterlegen, und wo sie diejenige Kraft und Ausbildung in sich selbst gewonnen, einen eigenen Kreis für selbstständiges Wirken in und um sich zu beschreiben, und das Alles war — wie in dem Bisherigen gezeigt — ja in der zweiten Hälfte, noch mehr aber gegen Ende des laufenden siebenzehnten Jahrhunderts geschehen. Doch ist das nur der alleräußerlichste Punkt, der sich hier zum Beweise anführen und berühren läßt, und gehen wir zur Vollständigkeit des letzteren daher auch zu dem mehr inneren über, wobei ich indessen ebenfalls hier die Betrachtung wohl nur andeutend und übersichtlich vorzuführen brauche, da dieselbe am angeführten Orte schon eine weitere und ausführliche Darlegung fand.

Die Geburt einer neuen, unserer jetzigen europäisch-abendländischen oder (mit einem Worte) christlichen Musik, welche ziemlich allherrschend an die Stelle jener der alten Welt, mit dem Untergange der griechisch-römischen Herrschaft auch in sich selbst völlig hingestorbenen, treten sollte, konnte, wie unsere bisherige Darstellung, und namentlich in der Vorgeschichte, auch hinlänglich dargethan hat, zunächst und aus sehr begreiflichen Gründen nur geschehen in einer sehr nah verwandten Eigenschaft und Natur, wenn dieselbe überhaupt nämlich gleich mit ihrem ersten Entstehen verlässige Bürgschaften für ihre Dauer und ihr bleibendes Daseyn in sich mitbringen sollte; und unsere heutige Musik konnte und mußte daher Anfangs eben sowohl einer Art von tonischer Architektur gleichen, als die altgriechische, die frühere Musik, ihre Vorgängerin, in Entfaltung solcher eben ihre höchste Aufgabe gesucht und gefunden hatte. Diese rein contrapunktische Richtung der Kunst hatte — wie wir gehörigen Orts gesehen haben — mit der eigentlich klassischen Periode derselben nun aber auch

Digitized by Google

nicht allein ihren höchsten Grad, ihren Culminationspunkt erreicht, sondern es war selbst in derselben noch diese Richtung nicht mehr die vor- oder alleinherrschende, und waren vor ihr bereits auch die Wirkungen der nimmer stille stehenden Wissenschaft nach und nach noch hinzugetreten, so mußte mit ihr, und so bald der Einfluß jener die Musik überhaupt losgelöst hatte von einer despotischen Norm, ihr Mensural-System wie ihre sonstige ganze Theorie und Praxis sich nothwendig erweitern, mußte auch ein geistiges Interesse bald noch sich dazu gesellen, das in seinem unausbleiblichen Uebergange zu einem zugleich sinnlichen Reize ganz geschaffen war, die Musik demnächst und nach gerade zu dem zu führen, wo als eigentliche *schöne* Kunst sie sich zugleich gestaltet, und wo, um des Begriffes und der Bedeutung dieser Schönheit willen, eben auch der Moment entstand, in welchem das moderne Prinzip seine ersten Wurzeln schlug und nächsten Boden faßte.

§. 66.

Fortsetzung.

Das ganze innere Wesen der antik-klassischen Tonkunst nämlich bot sich uns hauptsächlich dar in der Vereinigung eines geistigen Inhalts mit der dadurch gleichsam in bloße Geistigkeit aufgehenden Form, in einer Identität des subjectiven Bewußtseyns mit der äußeren realen Gestalt, in welcher nun eben so wenig zwar *alle* Sinnlichkeit schon getödtet wird, als sie alle Tiefen des Geistes schon vollständig ergründet, in welcher gleichwohl doch das Geistige bei Weitem vorherrscht und dem Sinnlichen nur so viel Antheil in der Darstellung bleibt, als diese überhaupt nicht ohne zunächst sinnlich wirkende Mittel geschehen kann, und die daher auch sofort und immer mehr und mehr aufhören muß, in welchem Grade dem Sinnlichen ein noch stets größerer Antheil an der letzteren, an der Darstellung, gestattet wird. Der eigentliche *klassische* Musikstyl beruht auf einer — und wenn nicht *blos*, doch vorherrschend geistigen Richtung der Form, schließt alles Sinnliche von letzterer in so weit aus, als die Form selbst nicht ohne sinnliche Elemente gebildet werden kann; der *moderne* Musikstyl aber, der zugleich nach einer *Schönheit der Form* auch noch strebt, läßt in seiner Reinheit und in seinem edleren Begriffe das Sinnliche mit dem Geistigen zugleich und einen gleichen Antheil an der Darstellung nehmen, und so bald das Sinnliche, der sinnliche Reiz daher in der Kunst als ein wesentlicher Zielpunkt der schöpferischen Kraft hervortritt, muß auch das eigentlich Klassische in ihr aufhören und das Moderne alle Formalistik in sein Bereich ziehen. Solch' sinnlicher Reiz aber haftete vom Augenblicke an auch vornehmlichst oder doch gleichmäßig mit dem geistigen Interesse an aller musikalischen Darstellung, so bald die Instrumentalmusik,

Digitized by Google

dieſe am meiſten ſinnlich vorherrſchende und ſinnlich wirkende Seite derſelben, ſich nicht allein zu einer höheren Selbſtſtändigkeit aufgeſchwungen, ſondern ſogar bis zu einer gewiſſen Virtuoſität ſich geſteigert hatte, deren letzter Endzweck und deren Hauptvorzug ja immer und ewig nur beſteht in der möglichſten Befriedigung des ſinnlichen Reizes neben (nicht ausgeſchloſſener) Gewährung auch eines geiſtigen Intereſſes, das übrigens in ihrem Gebiete auch nur mittelbar erreicht werden kann durch jene, welche ihrerſeits wieder das vornehmſte Mittel findet in der möglichſten Schönheit der Form.

Hier, mit Aufblühen der reinen Inſtrumentalmuſik, war es, wo die Kunſt überhaupt ſich endlich entledigte eines alle Freiheit beengenden Zweckes, wo — was früher, ſo lange das Wort des Textes gleichſam nur vorſchrieb den zu gehenden Weg, und dann die Kunſtwiſſenſchaft allenfalls nur noch hinzuthat, was von ihrer Seite zu einem Werke der Kunſt gethan werden kann, niemals geſchehen konnte — wo die Fantaſie des muſikaliſchen Künſtlers in der Geſtaltung ihrer Werke allein, ganz und gar und immer mehr ſich loszumachen wußte von aller hemmenden Feſſel und unbekümmert um welches beſtimmte Ziel die Gebilde in Tönen ausmalen, welche das lebendige Seelenauge erſchaut; hier war es, wo man in der Kunſt des Tonſatzes weniger mehr ſich an eine alte wiſſenſchaftliche Strenge des Contrapunkts, denn und hauptſächlich nur an das Naturgeſetz des Wohlklangs und der Schönheit in Erfindung reizender Melodien im weiteſten Umfange aller Sphären, in höchſter Fülle und Kraft ausdrucksvoller Harmonien ꝛc. ꝛc. binden konnte, durfte und dann auch wirklich band; wo die Muſik anfing und anzufangen vermochte, als Kunſt an und für ſich ſich zu erheben über alle bloße Tonwiſſenſchaft, und zu dem Ende das Reich ihrer Mittel zu erweitern nach allen Richtungen hin; wo der Menſch in der ihm ſo innigſt angehörenden Kunſt auch ganz Menſch einmal zu ſeyn vermochte, zu ſpielen mit dem Schönen, zu erregen zwar Gedanken und Empfindungen, doch auch zu befriedigen noch ſein eigenes ſinnliches Ohr; und wo eben deshalb auch die heutige moderne Muſik ihren erſten und eigentlichſten Anfang nimmt.

Damit habe ich nun freilich zugleich auch die Anſicht ausgeſprochen, nicht allein daß mit Aufnahme dieſes modernen Prinzips in ſich die Muſik auch erſt zu dem wahren Begriffe einer ſchönen Kunſt, die ſie doch einmal ſeyn ſoll, gelangt ſey, ſondern auch, daß in Hinſicht auf ſolchen Begriff der heutigen modernen Muſik im Allgemeinen ein ungleich höherer und größerer Werth beigelegt werden müſſe denn der alt-klaſſiſchen, daß, wo es

Digitized by Google

auf Schätzung vom eigentlichsten Standpunkte der Kunst aus ankomme, auch allein jener und zwar ein sehr bedeutender Vorzug gebühre; allein ich weiß auch nicht abzusehen, durch was eine solche Ansicht noch sich widerlegen und entkräften ließe? — Ich vergesse nicht des unsterblichen Thibaut's Bemühen in der Beziehung*), und wie ich ehre, hochachte seinen schönen Glauben, seine Ueberzeugung, seine Einsicht und sein tiefes Gefühl, so war es sicher doch nicht der eigentliche Standpunkt der schönen Kunst, von welchem aus er und seine Meinungsverwandten den Blick unserer Musik zuwandten und letztere theilweise auch noch jetzt zuwenden, sondern lediglich der Standpunkt der Wissenschaft oder des allein klassischen Prinzips, dessen hoch geistiges Interesse ohne Zweifel aber so lange noch nicht die eigentliche Schönheit in der Kunst ausmacht und erfüllt, als alle Wissenschaft diese nur versteht und auffaßt in dem Verschmelzen des Angenehmen mit dem Wahren und Guten, eines uninteressirten Wohlgefallens mit dem reinen Ausdrucke geistiger Kraft. Der klassische Musikstyl bewegt sich gewissermaßen in einer glücklichen Mitte zwischen künstlerischer oder vielmehr subjectiver Freiheit und dem strengen formalen Gesetze, auf dem Wendepunkte zwischen Geist und Seele, zwischen dem Vermögen des Denkens, Empfindens und Begehrens; aber als Mitte, als Scheideweg, kann dieser ihr wesentlichster Moment auch nur ein Durchgangs-, noch kein Ziel- oder Endpunkt seyn, ein Durchgangspunkt, auf welchem die Musik, durch die Kraft eines allmächtigen und seine Zeit weit überflügelnden Genius, hie und da wohl den Gipfel der Schönheit bis zu einem gewissen Grade zu ersteigen, und wo sie hie und da wohl in der Form ihrer plastischen Individualität so geistig concret und reich zu erscheinen vermochte, daß alle Töne in sie hineinspielten, aber dennoch auch den Charakter einer vergangenen alten trockenen Zeit immer noch in näherer oder entfernterer Begleitung, gewissermaßen als steten dunklen Hintergrund an sich behielt, und den sie daher auch vollständig erst durchschritten haben mußte, sollte ganz und endlich sie nun auch einmal erscheinen als das, was sie ist, was sie seyn soll, eine wahrhaft schöne Kunst der Seele. Unendlich Großes (in seiner Art) mag die Zeit der antik-klassischen Musik hervorgebracht haben, immer sind es doch nur Werke, denen wir vornehmlich nur vom Standpunkte der Wissenschaft und Intelligenz aus, weniger von dem der idealen

*) In seinem bekannten Werke „Ueber Reinheit der Tonkunst" (Heidelberg 1824 und 1827).

Digitized by Google

Schönheit, ein lebendigeres und lebenvolleres Interesse abzugewinnen vermögen, da auch in ihrer Form nur wohnt und Nichts athmet als reine Geistigkeit, — immer nur Werke, mit denen die Musik ihre Aufgabe als eigentlich schöne Kunst niemals zu erreichen glauben darf, mit denen übrigens sie den rechtesten Weg auch eingeschlagen hatte zum Ziele, indem sie stets fester und fester sich damit band an ein ewig bewegtes Leben, an die nimmer rastende Wissenschaft, an die von Innen heraus sich stets fort und fort bildende Natur, und es sonach auch nicht fehlen konnte, daß sie endlich jenen Durchgangspunkt überwältigte und zu der lichten Offenbarung sich emporschwang, daß nur das Gesetz des Wohlklangs und der Schönheit ihr in Wesen und Form als meisternder Führer zu dienen hat, und wo sie nun endlich auch genannt wird eine wahrhaft schöne Kunst, eine moderne Musik.

§. 67.

Alessandro Scarlatti und seine Zeit.

Jenen Genius zu bezeichnen, durch dessen Kraft, und die Zeit, in deren Schöpfungen vornehmlich ein solcher Durchbruch, ein solcher Uebergang von dem klassischen zu dem modernen Elemente in unserer Kunst, ein solches Ueberwältigen des bezeichneten Durchgangspunktes zu der lichten Offenbarung eines Schönheitsideals in den Erstrebungen der Musik vollendet wurde, sind wir eben bei der Gelegenheit angelangt, wo — wie ich früher verheißen — wir uns noch näher bekannt zu machen haben mit der ganzen inneren und äußeren, geistigen wie persönlichen, vor allen aber künstlerischen Individualität eines Mannes, der, überall mit schöpferischer, gebietender und leitender Gewalt zu seiner Zeit eingreifend, auch in den bisherigen Betrachtungen der mancherlei Vorgänge des siebenzehnten Jahrhunderts zum öftern schon genannt werden mußte, nämlich Alessandro Scarlatti's. Geboren um 1650 zu Neapel*) hatte der außerordentliche Ruf, mit welchem Carissimi's Name noch in des Meisters Greisesjahren überall ausgesprochen wurde, denselben nach Rom geführt, vor Verlangen glühend, sich unter eines solchen Heros eigner Leitung wo möglich zu einem guten Tonsetzer auszubilden, wozu Talent und Neigung, Lust und Liebe zur Sache ihn nach allen Kennzeichen zu urtheilen auch zu bestimmen schienen. Es hielt in der Regel schwer, für solche Zwecke Carissimi damals noch zu gewinnen, aber ein für jene Zeit ausgezeichnetes Clavierspiel, ein heller, tiefe

*) Nach Anderen soll A. Scarlatti ein Sicilianer gewesen seyn.

Digitized by Google

geiſtige Anlage verkündender Blick und welche dergleichen empfehlende Eigenſchaften mehr machten es diesmal dem jungen Fremdlinge leicht, und um ſeines Fleißes willen auch bald mit wahrhaft väterlicher Liebe ihm zugethan, weihete der erfahrne Meiſter den gelehrigen Jüngling ein in alle Geheimniſſe und Richtungen ſeiner eigenen Kunſt. Bis zum Jahre 1680 dauerte dieſer Unterricht; dann trennte ſich Scarlatti von ſeinem Lehrer, durchreiſte ganz Italien, ſah und hörte, wo nur etwas Muſikaliſches zu ſehen und zu hören war, beſuchte alle größere Theater und machte ſich mit deren Meiſtern bekannt, wie zu Bologna, Florenz, Venedig ꝛc. ꝛc.; ſtudirte dann auch noch den eigenthümlichen Geiſt der einſt von Willaert gegründeten Venetianiſchen Schule; kam nach Deutſchland ſogar, um auch hier die Kunſt in allen ihren Blüthen zu erforſchen; hielt ſich namentlich längere Zeit in München und Wien auf, wo Opern und Kirchenſachen von ihm aufgeführt wurden und den glänzendſten, ehrenvollſten Beifall erhielten; und ging endlich nach Neapel zurück, wo er als königl. Oberkapellmeiſter angeſtellt wurde, und wo er nun, ausgerüſtet mit Mitteln, Erfahrungen, Kenntniſſen und Fähigkeiten, wie kaum Einer noch vor ihm und jedenfalls kein Tonſetzer neben ihm, mit der ganzen Kraft ſeines hehren, großen Geiſtes und Talents auch an die Vollendung einer Arbeit, eines Werkes ging, zu dem Natur und Zeit ihn eben ſo wohl berufen zu haben ſchienen, als er letztere dadurch zu einer der merkwürdigſten Epochen unſerer geſammten Kunſtgeſchichte erhob. Ich habe bei verſchiedenen Gelegenheiten ſchon Veranlaſſung gehabt, der außerordentlichen Umwandlungen und Neugeſtaltungen zu gedenken, welche allein durch Scarlatti in unſerer Kunſt erſt hervorgebracht wurden *): durch alle dieſe Leiſtungen ſeine Zeit eigentlich um ein Jahrhundert faſt überflügelnd, erſcheint er als Reformator ziemlich überall, wohin nur unſere Kunſt, der Verbeſſerung bedürftig, reichte; insbeſondere jedoch war es ſeine kühne freie Behandlung der Inſtrumentalmuſik, und der blendende Reiz, den er allen ſeinen Melodien und harmoniſchen Erfindungen zu geben vermochte, welche ihn zu einer Macht erhoben, deren Wort und Wille das Zeichen gleichſam geben ſollte zu einem völligen Hinaustreten jetzt auf einmal aus der klaſſiſchen Vorhalle in das eigentliche und wahre Reich der Schönheit, und ſo allein auf dem von der Natur aller Kunſt vorgeſchriebenen Wege des ſinnlichen Reizes und der vollendet ſchönen Form, als den überall rechten und nir-

*) Man ſehe vornehmlich die §§. 34 ff. des dritten und die §§. 63 ff. des vorhergehenden ſechſten Kapitels.

Digitized by Google

gends verirrenden, dem Tone da Eingang zu verſchaffen, wo allein er ſeine wirkſame Heimath findet. Was Scarlatti unternahm, was er gethan, geſchaffen und gelehrt, — es ſollte ihn bezeichnen als dasjenige Glied in der Kette der Weſen, welches berufen ſchien, die Muſik herauszufordern aus einem alten verjährten Elemente und anzuknüpfen an ein neues, das moderne; als dasjenige Glied, in welchem ſich concentrirte alle künſtleriſche Kraft der Zeit und dieſe machte zu dem Tage, an welchem zum erſtenmale in vollſter Klarheit die Sonne aufging in der Tonkunſt ſchönen Welt, und an welchem dieſe völlig abzuſtreifen anfing ihr altes Gewand und anzulegen ein neues im immer friſcheren Grün, wie die Erde nach allmächtig ſtärkender Ruhe an jenem erſten ſonnigen Tage des belebenden Wonnemonds.

§. 68.

Fortſetzung.

Daß, ob bewußt oder unbewußt nun, eine ſolch' totale Reform bis in das eigentliche Herz der Tonkunſt auch ein gleichmäßig kräftiges und entſcheidendes Eingreifen in alle Weiſen ihrer Aeußerung, und ſo auf Seiten Scarlatti's, als des Reformers, den imenſeſten Fleiß in allen Theilen und Zweigen der Kunſt vorausſetzte und bedingte, war eine Nothwendigkeit, deren Gründe meines Nachweiſes nicht mehr bedürfen. Zeiten lenken und Zeiten mit all' ihrem Inhalt zu ſich heraufziehen zu gleicher Anſicht und gleichem Zweck in einer Sache, duldet des Weilens nicht, ſondern fordert des unaufhaltſamen Rührens und Arbeitens in allen Richtungen der Zeit und eine Unverſiegbarkeit der Kräfte, welche ſelbſt in ihrer Univerſalität auch für das Einzelne immer genügende Nahrung bieten. Daher die unendliche, kaum glaubliche Zahl von Werken, welche Scarlatti in ſeinem Leben, das bis 1725 reichte *), zu Tage förderte. An Kirchenſachen allein ſchrieb er mehr denn 200 Meſſen, nicht viel weniger Motetten, mehrere große Oratorien und an 400 Cantaten. Opern zählt unſere Literatur nicht weniger denn 109 von ihm auf; und nun noch die lange Reihe von einzelnen Inſtrumentalſätzen und kleinen Geſangpartien! — Wir ſtaunen und vergeſſen darüber den tiefer liegenden gebieteriſchen Grund ſolch' beiſpielloſen Fleißes. Von den Cantaten beſaß Burney, wie dieſer in ſeiner Geſchichte verſichert, 35 Stück, welche Scarlatti während eines Beſuchs bei einem ſeiner Freunde, dem Kapellmeiſter Andr. Adami zu Tivoli, in der Zeit vom Oktober 1704

*) Nach anderer Angabe bis 1728.

Digitized by Google

bis zum März 1705 componirt hatte. Ueber jeder Cantate ist Tag und Dauer der Arbeit von Scarlatti selbst angemerkt, und nach diesen Notizen schrieb er nicht länger an einer solchen, als immer nur einen Tag. Lassen wir auch einen noch geringeren Umfang denn heute bei diesen Werken gelten, — die Schnelligkeit der Arbeit bleibt bei ihrem künstlerischen Werthe zugleich immer bewunderungswürdig. Im vierten Bande seiner Geschichte, S. 171 ff. theilt Burney auch ein Recitativ aus einer dieser Cantaten mit, und als eine der vorzüglichsten von allen jenen Cantaten bezeichnet Piccini die mit einem begleitenden Fagott und der Arie „Quando il Toro muge“ etc. Von den Opern will ich als die berühmtesten nur nennen: „Pyrrho e Demetrio“, „Teodora“, „il Mitridate Eupatore“, „il Trionfo della liberta“, „Ciro“, „Carlo re d' Alemagna“, „Telemaco“, und „Marco Attilio Regolo“. In allen diesen (genannten und ungenannten) Werken nun hatte Scarlatti sich zwar den geistigen Ausdruck zur Hauptaufgabe gestellt, doch auch denselben zu erzielen gestrebt in möglichst schönster Form, die zugleich einen Reiz für die Sinne offenbart und mittelst dieser jenem ersten das ganze Innere des Hörers erschließt. Daher seine schöne, seine vollendete Deklamation in den Recitativen; daher der biegsame und melodische Fluß in seinen Arien; die figurenreichere Begleitung der Instrumente; das liebliche Solo in den einzelnen instrumentalen Sätzen, und die Kraft und die Kühnheit in den Chören; was Alles die Morgenröthe eines glänzend schönen Lebens unserer neuen Kunst bezeichnet und die letzten Pforten sprengte, welche das moderne Kunstreich vielleicht noch von dem eines antik-klassischen Musikstyls trennen mochten; was Scarlatti selbst gewissermaßen uns vorführt als den Anteſignan derjenigen Periode, welche von Anderen auch wohl „der italienischen Musik schöne Periode“ genannt worden ist, im Gegensatze zu der eben beschlossenen, eigentlich klassischen Periode nämlich, die bei ihnen „der italienischen Musik große Periode“ heißt.

Auch nicht als Tonsetzer und Virtuos für sich blos suchte Scarlatti in bezeichneter Richtung auf sein Zeitalter hinzuwirken und dies — was ich nicht oft genug sagen kann — somit zu dem eigentlichen Wendepunkte der beiden großen Lebensepochen aller Musikkunst zu erheben, welche diese umfassen gleichsam wie die vier Menschenalter alle Geschichte der physischen Natur, sondern auch als Lehrer that er sich, bei aller und großen Thätigkeit, welche er in jenen Bereichen entwickelte, noch hervor in der bereits und nun noch mehr durch ihn berühmt gewordenen neapolitanischen Schule, in welchen Meister wie ein Hasse und Leonardo Leo z. B. gebildet wurden, und die ihre Zöglinge ausschickte von jetzt an nach alle Gegenden und Ländern, um mit jugendlich

Digitized by Google

kräftiger Hand fortzubauen auf dem Grundsteine, den Scarlatti der neuen modernen Halle gelegt hatte, zu verkünden und als einzig rechtmäßige Normen in Wort und Beispiel aufzustellen die Lehren und Principien dieses, und so, wo etwa Scarlatti's eigene Stimme noch nicht hingereicht hatte, zu vollenden die Reform, welche von diesem begonnen worden war, und zu deren System um so lieber auch alle Welt sich bekennt, als damit der Mensch zum erstenmal sich ganz auch wieder fand als Mensch in seiner geliebtesten und verbreitetsten Kunst, wie diese selbst sich auch zum erstenmale darin erkannte als der volle Inbegriff einer eigentlichen Schönheit.

§. 69.

Anfänge eines wirklichen Kunstgesangs.

Was indessen nicht allein das Vollbringen solcher Reform um ein Bedeutendes erleichtern mußte, sondern dieselbe gewissermaßen auch schon vorbereitet und eingeleitet hatte, und was daher zuerst auch die Kraft und die Fähigkeit in sich einschloß, das moderne Kunstelement an ein hinsterbendes oder nur in einzelnen schwachen Zügen noch fortlebendes klassisches anzuknüpfen, war das Entstehen eines eigentlichen Kunstgesangs und das immer mehr sich verbreitende Wohlgefallen daran in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts, theils schon vor, merklicher aber noch mit Scarlatti's erstem energischen Auftreten.

In den früheren Zeiten des ausschließlichen Contrapunkts, von Dufay an bis auf Monteverde, in welchen Zeiten aller eigentliche musikalische Gesang blos Chorgesang war, bestand das am meisten und fast ganz allein besonders geschätzte Talent eines Sängers in der Kapelle vornämlich nur in der Vollkommenheit seiner theoretischen Kenntnisse. Vermochte ein Sänger fertig vom Blatte zu singen (und dazu war, bei dem einmaligen Stande des ganzen Musiksystems und der Compositionsart nothwendig, daß er ein durchbildeter Theoret und selbst gewandter Tonsetzer war), so reichte dies hin, Ansehen, Ruhm und Glück ihm zu bereiten; auf Schönheit der Stimme kam es dabei nicht so sehr an, und besaß er nebenbei auch noch eine solche, so trug das weniger zur eigentlichen Begründung, denn mehr nur zur Erhöhung seines Rufs bei, indem man solchen Besitz nur als eine zufällige, glückliche und schätzenswerthe Beigabe zu den eigentlichen Erfordernissen eines guten und brauchbaren Sängers betrachtete. Daher kam es denn auch, daß Knaben selten oder gar nicht in den Kapellen angestellt wurden, und wenn dieselben eine auch noch so schöne Sopran- oder Altstimme besaßen. Die Zeit, welche man allenfalls für die Fortdauer derselben hoffen durfte, reichte nicht hin, sie auch in theoretischer Beziehung

Digitized by Google

ſo weit auszubilden, daß man mit Ruhe hätte ihnen den Vortrag einer Compoſition anvertrauen dürfen. Nur hie und da nahm man einige Knaben auf, die dann aber nur mit Männern, welche ihnen ihre Stimmen praktiſch eingeübt hatten, gemeinſchaftlich zur Verſtärkung der Stimmen mitſangen. Frauen und Mädchen waren eines Theils ſchon durch die kirchliche Etiquette ganz und gar von dem öffentlichen Kirchengeſange ausgeſchloſſen und andern Theils hielt man ſie auch nicht zu einer ſo hohen kunſtwiſſenſchaftlichen Ausbildung, als der Geſang erforderte, befähigt. So waren in jener Zeit ziemlich alle Kapellen nur mit Männern von praktiſcher und theoretiſcher Durchbildung beſetzt, und die Sopran- und Alt-Parthien der Chöre wurden von ſogenannten Falſettiſten ausgeführt*). Aus dem Grunde bemerkte denn ausdrücklich auch Ludovico Viadana, als er den erſten öffentlichen Verſuch mit den bekannten Kirchen-Concerten machte, in einer Vorrede zu denſelben (1602), daß dieſe ſeine Geſänge, obſchon weniger- und einſtimmig, immer doch „beſſer von Falſettiſten als von Soprani naturali auszuführen ſeyen, da eines Theils die letzteren (putti-Knaben) zu fahrläſſig und ohne Ausdruck zu ſingen pflegten, andern Theils aber meiſtens auch eine zu ſchwache Stimme beſäßen.“ Mit Einführung dieſer ſogenannten Concerte indeß und der Monodir überhaupt, des muſikaliſch dramatiſchen Geſanges, der Cantate, der Arie in der Oper ꝛc. ꝛc., machte ſich nach und nach und mit immer heftiger Forderung zwar auch das Bedürfniß und nicht allein ſchöner Stimmen, ſondern ſelbſt eines gebildeten Vortrags fühlbarer. Namentlich war in der Oper der Erfolg eben ſo ſehr von der Kunſt des vor- oder darſtellenden Sängers, als von der gelungenen Compoſition des Autors der Muſik abhängig, und es lag daher eben ſo ſehr im Intereſſe der Unternehmer derſelben, durch reichliche Bezahlung gute Sänger aufzumuntern und für ſich zu gewinnen, als die Componiſten dabei intereſſirt waren, auf die Kunſtbildung derſelben in jeder Beziehung nach Kräften einzuwirken, mit deren allmähliger Zunahme nun aber auch die Forderungen der Componiſten in ihren Tonſätzen ſich ſteigerten und endlich ein förmlicher Kunſtgeſang ſich ausbildete, eine kunſtmäßige Fertigkeit und Schulung zur Regel eines jeden guten öffentlichen Sängers ſich erhob, die mit Zunahme der Kammermuſik und je mehr von den Theaterſtücken auch in die Unterhaltung der Privatzirkel übergingen, dann ſelbſt zur allgemeinen Bedingung, wo nur immer geſungen und Muſik gemacht werden ſollte, ſich ſteigerte, und daher, in

*) In der päbſtlichen Kapelle zu Rom ſollen ſich damals vorzüglich die Spanier im Falſettgeſange ausgezeichnet haben.

Digitized by Google

solcher Ausdehnung des Bedürfnisses, auch eben so wenig mehr durch den besonderen Unterricht des Einzelnen blos erreicht werden konnte, als zu diesem Unterrichte selbst nun auch Fähigkeiten, Anlagen, Kenntnisse und Fertigkeiten erfordert wurden, welche nebenbei noch zu erlangen nicht jedem Musiker und Componisten Gelegenheit, Zeit, Muße, Lust und Talent genug zu Gebote standen.

§. 70.

Aelteste öffentliche Lehranstalten des modernen Kunstgesangs.

Daher konstituirten sich, mit weiterer Ausbildung dieses neuen Kunstzweiges des modernen Kunstgesanges, alsbald auch, und vorerst besonders in Italien, öffentliche Lehranstalten für denselben, jene berühmten Singschulen, die sofort mit ihrem Entstehen sowohl als noch mehr im folgenden achtzehnten Jahrhunderte so unendlich viel zum Flore der Musik, namentlich in Italien, beigetragen haben, und welche, mit ihren nächsten Erfolgen in der praktischen und technischen Ausbildung der Sänger selbst, dann auch auf die Gesangscomposition überhaupt einen so wesentlichen Einfluß ausübten, daß mit Steigerung jener auch der Reichthum dieser sich fort und fort erweiterte und vermehrte. Solche Schulen errichtete z. B. vor Schluß unserer gegenwärtigen Periode noch Francisco Antonio Pistocchi zu Bologna, Alef. Fedi zu Rom, und Franc. Redi zu Florenz. Die Sänger, welche aus denselben hervorgingen, galten für wahre Wunderwerke; was man bisher nur von Instrumenten hervorzubringen möglich gehalten hatte, setzte man auch für den Gesang; das moderne Element schlug auch hier immer frischere und üppigere Blüthen, und die italienischen Meister der Gesangskunst verbreiteten sich schnell über ziemlich ganz Europa, dessen Höfe dieselben unter den reichsten Belohnungen in Sold nahmen. Besonders angesehen, berühmt und daher besucht aber blieb stets die Bologneser Schule des Pistocchi. Dieser, 1660 zu Bologna geboren, war selbst auch schon ein ausgezeichneter Sänger und besaß in seiner Jugend eine wunderbar schöne Sopranstimme, weshalb er sich der Operation unterwarf *). Auf den Theatern seiner Vaterstadt sowohl als anderer großer Städte erregte er die allgemeinste Bewunderung. Durch ausschweifende Lebensweise verlor er indeß seine Stimme, und die Noth trieb ihn, als Notenschreiber sein Brod zu verdienen. Das verschaffte ihm übrigens

*) S. den folgenden Paragraphen.

Digitized by Google

anderer Seits wieder Gelegenheit, die Tonsetzkunst zu studiren, und als sich nach einigen mäßig durchlebten Jahren seine Stimme wieder einstellte, die sich nun jedoch in einen schönen Contraalt umgewandelt hatte, so war er mit allen Kräften und Mitteln auch ausgerüstet, nicht allein selbst als vollendeter Sänger zu wirken, sondern auch als Lehrer der Gesangskunst die besten Erfolge sich zu sichern. Er förderte manches Werk als Tonsetzer in die Welt, namentlich so lange er als Kapellmeister zu Anspach angestellt war, allein seine größten Verdienste erwarb er sich immerhin doch durch die Gründung jener Schule in seiner Vaterstadt. Die Sänger, welche daraus hervorgingen, z. B. ein Bernacchi, Pasi, Paita u. A., riefen eine totale Umwandlung in der bisherigen Art und Weise des Gesanges hervor. Die Anhänger der früheren Einfachheit in demselben eiferten Anfangs zwar sehr gegen ihn, allein das Publikum rief desto lauter und unaufhörlich ihm und seinen Schülern Beifall, die Theater und Concertanstalten zahlten denselben die enormsten Honorare, und so war das große Werk der allseitigen Einführung des glänzenden Kunstgesanges vollbracht, das nachgehends eine Faustina und ein Farinelli zu seiner höchsten Vollendung führen sollten. Es ist daher nicht Unrecht, wenn man Pistocchi, der 1720 zu Bologna starb, als den Vater des wahren Kunstgesangs bezeichnet, aber Unrecht, wenn man ihn — wie schon geschehen — auch als den Vater des jetzigen physiognomielosen italienischen Gesanges überhaupt damit bezeichnen will. An die Stelle klassischer Natürlichkeit trat allerdings besonders durch ihn erst mehr moderne Kunst auch im Gesange; allein die spätere Ausartung dieser in bloße Künstelei wollte er gewiß nicht, und will man seine eigenen Compositionen und Solfegen als Beleg dafür anführen, so ist wohl zu erinnern, daß Alles, was er von 1700 an etwa noch für seine Schule componirte, Nichts seyn sollte als Mittel zum Zweck, als Mittel zur Erreichung der höchstmöglichsten technischen Fertigkeit und nicht auch schon das letzte Ziel des Gesanges selbst.

§. 71.

Erscheinen der Kastraten.

Vorhin, §. 69, sagte ich, daß durch Einführung der Monodie, der sogenannten **Concerti**, des musikalisch dramatischen Gesanges, der Cantate, Arie ꝛc. ꝛc., auch das früher nicht so fühlbar gewesene Bedürfniß schöner Stimmen und eines gebildeten Vortrags sich gesteigert hätte, und führte zugleich an, daß bis dahin die Sopran- und Altparthien, wegen des letzteren und noch mancher anderer Gründe, immer von Falsettisten und nicht etwa von Knaben, noch weniger aber von Frauenzimmern, aus-

Digitized by Google

geführt worden seyen. Schöne Stimmen traf man nun aber begreiflicher Weise nicht oder doch nur sehr selten bei den Falsettisten, und konnten Knaben der Aufgabe des Vortrags um dieser oder jener Ursache willen nicht genügen, durften, wollten oder konnten Frauenzimmer nicht öffentlich auftreten auf der Bühne oder in den Kirchen, so — horribile dictu! — hielt man es keineswegs für ein zu großes Opfer, wenn man um Befriedigung solches Bedürfnisses und der einseitigen Etiquette willen sich die häufiger vorkommenden schönen Stimmen der ersteren durch eine künstliche wundärztliche Operation zu sichern suchte, und um so weniger, als nun auch den jung Entmannten Zeit genug blieb, sich die sonst nöthigen Kenntnisse und Erfahrungen zu einem kunstmäßigen Vortrage zu sammeln, und ihre künstlich vor aller Mutation bewahrte Stimme auch die intensive Fähigkeit und Flexibilität zu dem aufblühenden Kunstgesange an sich trug: es entstanden Kastraten.

Allerdings scheint der bekannte Ausspruch des Ammianus Marcellus: „Semiramis teneres mares castravit omnium prima", darauf hinzudeuten, als habe die Königin Semiramis schon auf eine solch' naturwidrige Weise eine bleibende Sopranstimme zu erzielen gestrebt, und der bekannte Wekherlin meint geradezu, daß mit Einführung der Mönche, dieser gleichsam unoperirten Kastraten, auch die operirten entstanden seyen; auch ist gewiß, daß schon im dritten Jahrhunderte nach Christus in Italien einige Kastraten lebten, und der Eunuchen im Oriente als Diener und Aufseher der Harems gab es schon seit Jahrtausenden; allein nicht weniger verlässig waren diese Unglücklichen immer doch nur ein Opfer der Eifersucht und Liebe, und nicht etwa auch schon der Kunst und des Gesanges insbesondere. Für die Zwecke dieses führte erst das siebenzehnte Jahrhundert aus angegebenen Gründen die grauenvolle Sitte der Operation wieder ein, und die Sucht nach irdischem Wohlleben, wie der Geiz nach Reichthum an äußeren Glücksgütern öffneten ihr nicht minder bereitwillig Thür und Riegel, zumal — da es Anfangs doch der Freiwilligen nur sehr wenige geben wollte — als Pabst Clemens VIII. nicht nur Kastraten mit den enormsten Gehalten in seine eigene Kapelle aufnahm, sondern, wie Schubart versichert*), durch ein eigenes Breve sogar, das mit der merkwürdigen Clausel „ad honorem Dei" schloß, die Kastration autorisirte oder sanktionirte. Nun trat die Ehre, der Gehorsam und der fromme Glaube zu jenen ersten Lockungsmitteln noch hinzu, und der armen Opfer — ach! — fielen nicht wenige sogar vergebens.

*) Man sehe dessen „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" S. 43.

Digitized by Google

Dürfen wir der gewöhnlichen Annahme Glauben schenken, so war der Pater Girolamo Rosini aus Perugia das erste Opfer, das dieser päbstliche Erlaß der Kirche brachte*), und er ward schon 1601, also kurz nach Viadana's Erfindung der Kirchenconcerte, in der päbstlichen Kapelle angestellt, und wollten die Falsettisten, besonders die Spanischen, ihn Anfangs auch nicht aufnehmen, so bewirkte die Freude des heiligen Vaters an seinem Gesange doch bald, daß kein Italiener mehr die Fistulirungen der Spanier schön finden wollte, und diese mußten, da auch die nächsten Nachfolger des Clemens bewiesen, wie wenig es dem päbstlichen Stuhle auf Menschen und Menschenwerth ankomme, wenn nur ein (hier doch scheinbares) Bedürfniß der Sinne mehr befriedigt und anderer Seits ein altes (lächerliches) Herkommen desto kräftiger geschützt werde, den entmannten Kirchendienern und Sängern gar bald und immer mehr und mehr den Platz räumen. Wie bereits angedeutet, hatte die eben entstandene Oper mit ihren Theilen keinen geringen Einfluß darauf, und zwar in einem desto höheren Grade, je mehr dieselbe sich ausbildete. Man hatte sich von dem guten Erfolge der Kastration in Hinsicht der Stimmerhaltung überzeugt, durch die Kirchenmusiken an den Kastratengesang gewöhnt, die glänzende Lust des Theaterlebens lockte, und die Väter hatten binnen Kurzem nicht mehr nöthig, die Söhnchen mit hübschen Stimmen zu einer Operation zu bereden, die auf der einen Seite so außerordentlich großen Vortheil verhieß, und auf der andern — nach bestens erlogener Versicherung so leicht und wenig schmerzvoll sey. Gleich Priestern der Cybele drängten die Getäuschten sich von selbst herzu, sich, ihre eigene Natur, der Muse des Gesanges und dem Gotte des Geldes zu opfern. Zu verführerisch waren die reichen Einkünfte, z. B. des berühmten Grasetto zu Rom, des Marchesini zu Bergamo u. A., unglückliche Ausgänge wurden mit höchster Sorgfalt verheimlicht, und eine wahre Schlachtbank entstand, wie der Verfasser des bekannten Werkes „Le Brigandage de la Musique italienne“ (S. 48 ff.) sich ausdrückt, in den Ländern des heiligen Pabstes; die Wundärzte zu Rom und in der Nachbarschaft wurden wahre Henkersknechte, und die Abstumpfung alles menschlichen Gefühls ging so weit, daß diese Leute ihre anatomischen Theater mit Aushängeschildern bezeichneten, auf denen zu lesen war: „Qui si castra ad un prezzo ragionevole“, oder sonst eine Geschicklichkeits- oder Wohlfeilheits-Anpreisung.

Die berühmteren unter den ältesten bekannten Kastraten waren, außer

*) Vergl. Forkels Geschichte, Bd. 2, S. 711.

Digitized by Google

den schon genannten, noch: Guidobaldo, Gregori, Vittori, Angelucci und wenige Andere. Von Italien verbreiteten sich dieselben nach der Zeit auch über andere Länder, Gott sey es gedankt! aber mit ihnen nicht auch die Sitte der Kastration, außer Frankreich, welches, wie heftig auch dagegen schon von seiner Seite gestritten wurde, gleichwohl wenigstens einige eigene Kastraten hatte, wie z. B. in dem Liedercomponisten und Sänger Albaneze, der zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts lebte. In England, Holland, Deutschland und überhaupt in den nördlichen europäischen Ländern erregte ihr Erscheinen beinahe Aufruhr; ihre langen, hageren Gestalten mit dicken Beinen und blassen Gesichtern wollten durchaus nicht gefallen, bis am Ende, wie Forkel meldet*), die Frauenzimmer sich ihrer annahmen und an der merkwürdigen Zweideutigkeit ihrer Leiber sich ergötzten. Dies war ohngefähr gegen Ende des siebenzehnten Jahrhunderts der Fall, und ich sollte füglich meine diesseitige Erzählung damit schließen; allein um später den, für jedes edlere Gefühl zumal nicht sehr interessanten Gegenstand nicht noch einmal aufnehmen zu müssen, sey mir gestattet, auch die ferneren Schicksale des Kastratengesangs gleich hier noch übersichtlich mitzutheilen, und um so mehr, als auch der Ueberblick über diesen geringen und kurzen Theil unserer Geschichte dadurch erleichtert wird.

§. 72.

Fortsetzung.

Seit jener Zeit genossen die Kastraten, welche vordem von aller besseren Gesellschaft ausgeschlossen waren **), zum mindesten doch eine Art Existenz, machten eine Art Band aus zwischen der Wirklichkeit und der Illusion in der bürgerlichen Gesellschaft, und waren sie wirklich ausgezeichnete Sänger, so wurden sie bewundert und reich belohnt. Der jedem Gesangsfreunde

*) In seiner Geschichte, Bd. 2, S. 339.

**) Im lebendigen Gefühle des an ihnen begangenen Frevels schienen die Kastraten von jeher in ihrem äußeren Umgange sich gleichsam rächen zu wollen an der Menschheit und der Natur selbst. Die Chronique scandaleuse weiß nicht genug zu erzählen, wie sehr sie zu allen Zeiten geneigt waren, das Geschäft der Eunuchen im umgekehrten Sinne zu verrichten. Es war auch stets gefährlich, den Kastraten an seinen Zustand zu erinnern, und der Italiener selbst nennt ihn heut noch nicht Castrato, sondern allgemein nur Musico, wodurch dann auch dieser Name in Italien in einen solchen Verruf gekommen ist, daß ein ganzer Mann sich nicht mehr Musico nennen lassen mag, und z. B. Vogler mit großen verdächtigen Augen angeschaut ward, als er einst, in den ersten Tagen seines Aufenthalts in Italien, in einer Gesellschaft, um zu sagen, er sey auch Musiker, sich der Phrase des Correggio bediente, und sagte: „anch' jo son musico".

Digitized by Google

aus mancherlei Erzählungen bekannte Farinelli z. B. erhielt in London 2500 Pfund jährlich; Sinesino erwarb sich in wenigen Jahren ebendaselbst 15,000 Pf.; Majorano konnte sich ein Herzogthum kaufen und seinem Neffen ein Vermögen von 12,000 Ducaten jährlicher Renten hinterlassen; nicht viel weniger Crescentini, Veluti, Carestini u. A. Die Stimme gewissenhafter Ethiker wurde dadurch nicht zum Schweigen gebracht; vielmehr fing sie gerade in dem Augenblicke, wo der Enthusiasmus für den Kastratengesang seinen höchsten Gipfel zu erreichen drohte, auch am lautesten zu reden an, und fand immer geneigtere Ohren, selbst auf dem heiligen Stuhle zu Rom. Besonders war solches aber in Deutschland der Fall. Doch konnte demungeachtet an einer gänzlichen und schnellen Vertilgung des Uebels noch nicht gedacht werden. Selbst die Drohung des Pabstes Clemens XIV. mit dem Kirchenbanne gegen alle diejenigen, welche sich im entferntesten nur noch mit der Bildung neuer Kastraten beschäftigen würden, und gegen diese selbst, war nur von sehr schwacher und langsamer Wirkung: für den Fall des Verraths hatte man schon allerlei Entschuldigungen und Vorgeben von Umständen in der Hand, welche die Operation nach ärztlichem Erfunde als unumgänglich nothwendig gemacht haben sollten. Und auch Napoleon, welcher bald nach der Einnahme von Italien Todesstrafe darauf setzte, hat den Unfug und Frevel an der Menschheit noch nicht ganz auszurotten vermocht, indem, verlässigen Nachrichten zu Folge, unerachtet jenes jetzt noch im Kirchenstaate gültigen Verbots, gleichwohl dort diejenigen Knaben, bei welchen man in Folge irgend eines natürlichen oder zufälligen Ereignisses die Operation anwenden muß, wenn es die Eltern erlauben, auf Kosten der Regierung mit größter Sorgfalt erzogen und mit außerordentlichem Fleiße für den Gesang gebildet werden, und hierdurch wohl manchem Betruge ein betrügerischer Vorschub geschieht: eine Vermuthung, die um so begründeter erscheint, als in der Regel solche unglückliche Knaben recht schöne Stimmen haben, und in keinem andern Lande auch Kinder und nur Kinder häufig so unglücklich fallen, daß eine derartige Operation mit ihnen vorgenommen werden muß.

Damit hätte ich die Geschichte der ersten Periode unseres modernen Musiksystems, die Geschichte seines ersten Aufblühens im siebenzehnten Jahrhunderte, vollendet, und es bleibt, um auch hier sofort die vorzugsweise Tendenz meiner vorgesetzten Art der Darstellung zu erfüllen, nun blos noch übrig, daß ich zum Schluß auch eine Betrachtung über die gegenseitigen Gesammtverhältnisse der einzelnen musikalischen Nationen in diesem Zeitraume zu einander anstelle, und so gewissermaßen ein summarisches Tableau liefere, in wie weit jede einzelne Nation für

Digitized by Google

ſich auch an der bis dahin in ihrem ſpeciellen Theile dargelegten Entwickelung der Kunſt für dieſe Periode Theil nahm, und gegenüber von den anderen Nationen wie ihren ſonſtigen Verhältniſſen Theil nehmen konnte.

Achtes Kapitel.

Die Muſik des ſiebenzehnten Jahrhunderts überhaupt, in vergleichender Betrachtung der verſchiedenen europäiſch-abendländiſchen Nationen hinſichtlich ihres Geſammt-Verhältniſſes zu einander.

§. 73.

Allgemein vergleichende Ueberſicht.

Schauen wir auf alle bisherigen Darſtellungen dieſer erſten früchtereichen Periode der modernen Muſikgeſchichte zurück, ſo ergiebt ſich für hierorts das merkwürdige Reſultat, daß die meiſten Neugeſtaltungen in derſelben und weſentlichſten Verbeſſerungen und Entwicklungen in der Muſik hauptſächlich nur durch Italiener hervorgebracht wurden, und überhaupt Italien vorzüglich das Land war, in welchem die junge, zarte Pflanze ihre erſte und vorzüglichſt ſtärkende Pflege finden ſollte. In der That aber auch waren eben ſowohl Charakter und Temperament dieſes europäiſchen Südländers ſolchen Beſtrebungen vorzugsweiſe angemeſſen, als er ſich im ganzen ſiebenzehnten Jahrhunderte mehr denn jeder Andere ſowohl politiſch als moraliſch und in religiöſer Beziehung dazu geſtimmt fühlen mußte, und abgeſehen von dieſen innern Gründen überhaupt auch kein Land des geſammten europäiſchen Occidents die ganze Periode hindurch ſich in einer Situation und Lage befand, welche mehr denn jene Italiens der Ausbildung und Entwicklung einer ſo tief im äußern wie innern Leben des Volks ſelbſt wurzelnden Kunſt als die unſere hätten förderlich ſeyn können.

Allerdings war auch Italien durch die langen Kriege zwiſchen Carl V. und Franz I. im ſechszehnten Jahrhunderte, in welchen Mailand wieder, wie früher ſchon einmal, den Zankapfel abgegeben hatte, in jeder Hinſicht und um ſo bedeutender zwar geſchwächt worden, als es vorher durch den veränderten Welthandel nicht wenig gelitten hatte; indeſſen war es in früheren Zeiten doch zu ſehr an inneren wie äußeren, geiſtigen wie phyſiſchen Kräften unter allen übrigen Staaten Europa's auch emporgewachſen, als daß ſo ein Sturm von Außen ſeine ganze Blüthe hätte auf ein-

Digitized by Google

mal zusammenknicken können; und wenn es niemals auch zu einer eigenen und eigentlichen Selbstständigkeit sich zu erheben vermochte, so litt es in wissenschaftlicher und künstlerischer Beziehung doch keineswegs etwa an den Folgen und Einflüssen demokratischer oder republikanischer Verfassungen, ja war anderer Seits ihm in solcher Richtung der Mangel an Selbstständigkeit vielmehr wohlthätig, da derselbe eine Menge sehr reicher Fürsten auf seinem Boden versammelt hatte, die alle den Glanz ihres kleinen Hofes hauptsächlich nur durch Aufwand in Künsten und Wissenschaften vermehren zu können glaubten, indem andere Gelegenheiten und Mittel ihnen weniger dazu vorlagen. Zudem übte dagegen auch der Pabst eine desto größere und heftigere Gewalt in Italien, als jemals nur das größte Reich gehabt hat, und der Pabst, mehr geistlicher denn weltlicher Herr, ging in der Liebe zu den Künsten und in dem Aufwande auf dieselben stets glänzend voran. Italien hatte seit dem sechszehnten Jahrhunderte außerordentliche Wichtigkeit in dem europäischen Staatensysteme erlangt; allein war es eben deshalb sehr häufig auch der Schauplatz blutiger Kriege zwischen den Häusern Bourbon und Oesterreich, so trübten diese Händel doch im Grunde nicht seinen innern Frieden, am allerwenigsten in unserer gegenwärtigen Periode, und unter dem Segen des heiligen Vaters konnte der für dergleichen Genüsse und Eindrücke so sehr empfängliche Italiener sich immerhin mit Ruhe und Sorglosigkeit der Pflege einer Kunst überlassen, in deren gemüthlichen Bildern sich sein ganzes leidenschaftliches Wesen so treu abzuspiegeln schien.

Anders sah es im siebenzehnten Jahrhunderte in Deutschland aus, und nur ein Blick in das große Buch seiner ereignißreichen Geschichte, und wir begreifen, wie in jenem Zeitraume nur in derjenigen Richtung die Kunst hauptsächlich bei ihm zu gedeihen vermochte, als die selbe fähig war, ihm Trost und geistige Stärkung zu gewähren. Denken wir nur an die unaufhörlichen und vielfachen Streitigkeiten in allen seinen Gauen und unter allen seinen Völkern seit Beginn der Reformation. Diese hatte stets weiter um sich gegriffen, und ihre Anhänger waren trotz aller Widersacher stets mächtiger und kräftiger geworden. Freie Religionsübung war ihnen vom Kaiser zugesichert worden und gleich Anfangs des siebenzehnten Jahrhunderts stiftete die Pfalz, Würtemberg, Baden, Durlach, Ansbach, Kulmbach und Anhalt zu Ahausen eine evangelische Union; aber sofort auch der Baierische Herzog Maximilian die katholische Liga, und der Streit begann von Neuem und heftiger als je, da er auch ins Innerste der Kirche seine Fackeln zu werfen anfing. Ein anderer Streit, nämlich um eine Erbschaft, entstand aus religiösen Gründen in Hessen; noch ein anderer ähnlicher wegen Jülich, Cleve, Mark ꝛc., und ein vierter sogar in Oester-

Digitized by Google

reich, wo zwar Kaiser Rudolph regierte, der die Künste und Wissenschaften sehr liebte, wo gleichwohl aber diese um jener mannigfachen Kämpfe willen eben so wenig aufkommen konnte denn Anderes unter Rudolphs Regierung zu irgend einem Gedeihen hätte gelangen können. Auch Judenverfolgungen sollten sich zu den Entzweiungen unter den Christen noch gesellen, und als endlich dann unter Kaiser Mathias die Bedrückungen der Protestanten einen kaum noch höher zu steigernden Grad erlangt hatten, brach der schreckliche dreißigjährige Krieg aus, der allen Wohlstand vernichtete, Hunger und Pest über das Land brachte, nicht weniger als 12 Millionen Menschen hinwegraffte, und alles Maaß des Unglücks voll zu machen auch in sittlicher Beziehung so nachtheilige Folgen zurückließ, daß eine ganze Generation zuvor hinsterben mußte, ehe auch nur einmal wieder an ein Emporsteigen aus dem Schlamme gedacht werden konnte. Wie hätte dabei Kunst und Wissenschaft, wie die Musik gedeihen können? — Auch als es 1648 endlich (und unter welchen Opfern!) wieder Friede werden sollte, waren die Gemüther zu zerrüttet, und die Geister zu erschlafft, als daß auch jetzt die Musik bald eine erheblichere Förderung hätte hoffen dürfen, und war nach Außen hin vielleicht Ruhe, so zogen die großen Völkerkämpfe eine Menge kleinerer Streite unter Corporationen, Städten, Stiftern und Herrschaften nach sich, die nicht minder die Aufmerksamkeit des Beobachters auf einen Punkt fesselten, der Allem wohl hätte nahe liegen können, nur nicht der Musik, und die gegen Ende des siebenzehnten Jahrhunderts, durch die Eroberungsplane Ludwigs XIV. provocirt, abermals in größere Kriege ausarteten, welche, mochten sie auch hauptsächlich nur in einem entfernteren Theile Deutschlands geführt werden, doch diesem noch lange nicht alle Segnungen der Kunst in einem weiteren Umfange zu Theil werden lassen konnten.

§. 74.

Fortsetzung.

Nicht viel besser gestalteten sich die Verhältnisse in Frankreich. Seit dem Frieden von Vervins (1598) waren Königs Heinrich IV. Bestrebungen zwar hauptsächlich auf Wiederherstellung der Finanzen gerichtet, und die Hoffnung des Wohlstandes lag eben so wenig fern, als sich in solchem auch die Künste und Wissenschaften wieder gehoben haben würden; allein wie bald sollte dieselbe auch mit dem Könige, der ein Opfer des Fanatismus wurde, wieder fallen!? — Maria von Medicis kam an die Regierung: sie liebte den Luxus und wollte auch die Kunst zu dessen Hebung anwenden; aber neue bürgerliche Unruhen, die selbst noch fortdauerten, als Ludwig XIII. seine Mutter und deren Helfeshelfer in

Digitized by Google

allen schrecklichen Dingen, Marschall von Ancre, weggeschafft hatte, ließen es gleichwohl zu nichts Erheblichem kommen und lediglich vorerst nur bei dem Luxus bewenden. Und was hätte der Musik unter der Regierung eines Richelieu, die mit 1624 anfing, Gutes bevorstehen können?! — Jetzt galt es allein nur, den Herrschergeist der Großen zu unterdrücken, die Hugenotten zu bekämpfen, und einen monarchischen Despotismus zu befestigen, der eben so wenig der Kunst und Wissenschaft bedeutendere Hebel zu untersetzen vermochte, als er das Glück der Völker zu heben verstand. Der furchtbare dreißigjährige Krieg in Deutschland war zudem auch für Frankreich ein feindliches Zeichen der Politik gegen das Ausland, und selbst frühere Bundesgenossen wurden nach dieser nicht verschont und zum Zielpunkt verheerender Feindseligkeiten genommen. Erst unter Ludwigs XIV. Regierung (1651—1715) konnte und sollte auch über Frankreich der Tag aufgehen, an welchem auch die schöne Kunst dort einen freiern Athem zu schöpfen vermochte. Das — aber nicht durch Kriege und Eroberungen etwa, sondern durch wahrhafte Beglückung seines Landes und im Frieden — thaten- und glorreiche Leben dieses Monarchen beschrieb zuerst auch ein goldenes Zeitalter der französischen Kunst und Literatur, und hätten die Jesuiten nicht stets und stets seinen Bemühungen die widerstrebendsten Hindernisse in den Weg gelegt, denen er selbst ja zuletzt unterliegen sollte, so wäre in kürzester Frist wohl dort das in diesem Bereiche nachgeholt worden, was drückende politische Verhältnisse aller Art vorher Jahrhunderte lang verabsäumen ließen. Aber so mußte es bei dem besten Willen des Königs und Volks, was die Musik insbesondere anbelangt, immer doch nur bei schönen Anfängen noch verbleiben, und wie wir nachgehends specieller erfahren werden, war Lully fast der erste und einzige Musiker von erfolgreicher Bedeutung, den Frankreich im siebenzehnten Jahrhunderte aufzuweisen hatte.

England hätte doch wenigstens vor dem siebenzehnten Jahrhunderte unter der an Geist und Seelenstärke großen Königin Elisabeth zu einigem Ansehn in der Kunst gelangen können, da keinerley andere Verhältnisse und Beziehungen es daran sonderlich hinderten; aber wie heute noch war sein Volk auch damals ein bloßes Handels-, ein materielles, kein musikalisches Volk, und als mit Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts (1603) König Jacob I. an die Regierung kam, war das Wenige, was vorher vielleicht für die Musik dort geschehen, auch mit einem Male wieder vernichtet. Jetzt störten Unruhen, von den Presbyterianern angestiftet, Pulververschwörungen und Händel anderer Art allen innern und äussern Frieden, welchen auch der, wenn durch Nichts, so doch durch einen

Digitized by Google

unbeugsamen Starrsinn ausgezeichnete folgende König Carl I. nicht wieder herzustellen vermochte, ja durch Willkühr aller Art nur noch mehr untergrub, so daß endlich er selbst als das Opfer schrecklicher Empörungen und weitverzweigter Verschwörungen auf dem Schaffot fallen sollte, wornach die Dictatur unter Cromwell ihre Fahnen aufsteckte, die Englands Macht nach Außen zwar bedeutend erhob, auch im Innern nicht ohne manche segensreiche Folgen bleiben konnte, doch den Künsten und Wissenschaften nur sehr wenig förderlich seyn mußte, und für Alles, was sie vielleicht Gutes hinterließ, in der Regierung eines Carl II., die 1658 eintrat, wahrlich keine kräftige Nachfolge finden sollte. Despotisch und schwach zugleich war dieser König dem Catholicismus sehr zugethan und interessirte sich daher mehr für auswärtige, für französische Verhältnisse denn für innere, und damit sein Volk in allerhand wüthende Kämpfe gegen die Puritaner ꝛc. verwickelnd ward der erste Schritt auch gethan zu einer Revolution, die nun ziemlich das ganze Jahrhundert hindurch den Sinn des Volks für alles Andere, nur wahrlich sehr wenig für Musik und Kunst und Wissenschaft überhaupt gefangen nehmen und erwecken sollte, was die Schicksale eines Jacob II., der jenem Carl in allen Dingen folgte, nur zu überzeugend beweisen.

Die Niederlande betreffend, überhebt mich der bekannte Landkrieg, welchen mit wenigen Unterbrechungen das halbe Jahrhundert hindurch die Spanier in denselben führten und der mit seinen mancherley Qualen und Grausamkeiten alle frühere hehre Stimmung für das Schöne in den Künsten bis auf ihren letzten Laut hin untergraben mußte, wie nachgehends ihr republikanischer Zustand, in dessen wenigen ruhigen Tagen alles Streben nur auf die nöthige Erholung von so unendlich vielen und großen Anstrengungen gerichtet seyn konnte, jeder weiteren und näheren Schilderung; und daß in den übrigen europäischen Staaten, namentlich in den nördlicheren, im siebenzehnten Jahrhunderte, wenn weniger auch aus politischen, doch vielen andern und meist innern Gründen der Cultur und Civilisation, kaum von einer etwas mehr noch denn von einer bloßen, selten beachtenswerthen Volksmusik die Rede seyn konnte, darf ich nicht weniger wohl als bekannt voraussetzen, daher sofort auch übergehend nun zu einer speciell vergleichenden Aufzählung dessen, was unter solchen Umständen eigentlich für die Musik besonders in den betreffenden Ländern während des Laufs unserer gegenwärtigen Periode geschah und geschehen konnte.

Digitized by Google

§. 75.

Speciell vergleichende Ueberſicht.

a. Italien.

In ſolchem Vorhaben Italien zunächſt ins Auge gefaßt, iſt — was aus der zu Anfang des §. 73 gemachten Bemerkung ſchon hervorgeht — die Muſikgeſchichte des ſiebenzehnten Jahrhunderts überhaupt auch eigentlich ſeine Geſchichte, und käme es hier nicht beſonders auf eine vergleichende Ueberſicht und auf den Zuſammenhang an, in welcher die Entwickelung der muſikaliſchen Kräfte mit den übrigen politiſchen, religiöſen und moraliſchen des Landes und ſeiner Nationen ſtand, ſo könnte ich füglich meine Betrachtung mit einer Rückweiſung auf das Bisherige ſchließen.

Italien ſchuf zu Ende des ſechszehnten und zu Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts die Oper; nicht als ob ich ihre nothwendige Folge aus der eben vorangegangenen Muſikform hier wieder leugnen wollte, war man in ſeinem zufriedenen Zuſtande doch lebensluſtiger geworden und verlangte auch von der Muſik mehr Genuß im Kreiſe des geſelligen Lebens denn bloße Erbauung in der Kirche. Ein Bedürfniß der Zeit war es, daß ſie mehr Schmuck annahm, und daß mit mehr Leichtigkeit, Glanz und Ergötzlichkeit für den Sinn des Ohrs der Tonkünſtler ſich zeigte. Daß Viadana die Kirchenconcerte erfand, Monteverde und Cariſſimi mit einzelnen Stimmen und Inſtrumenten mehr ſpielten, die Arie und Ouverture ꝛc. ſchufen, läßt ſich eben ſo wohl als ein Produkt größerer Ehr- und Gefälligkeitsluſt auf Seiten der Künſtler anſehen, als wir früher es betrachteten wie eine nothwendige Folge derjenigen Entwickelung, welche die muſikaliſchen Elemente in ſich ſelbſt genommen. Am meiſten entſprach jener erhöhten Lebensluſt jedoch die Oper, ſowohl um ihres äußeren Glanzes und des dramatiſchen Intereſſes willen, das ſie gewährt, als wegen des Vereins von Poeſie, Mimik und Muſik, der hier allein ſeine ganze Kraft zu entfalten vermochte. Wie es in der Natur der Sache begründet war, ging im Ganzen Anfangs zwar Alles nur langſam voran, doch war ſchon um 1600 die Liebe der Italiener zu muſikaliſch-dramatiſchen Vorſtellungen ſehr groß, und kein äußeres oder inneres Ereigniß auch hinderte ſie, derſelben nachzukommen. Eine Stadt nach der andern beeiferte ſich, das Vergnügen ſolcher Muſikdramen ſich zu verſchaffen. Florenz war vorangegangen, Bologna aber folgte ihm ſchon 1601 nach und ließ die berühmte Euridice Peri's zuerſt aufführen. So außerordentlich übrigens uns der Pomp dieſer Aufführung von manchen Hiſtorikern geſchildert wird, gab es im Ganzen doch nur wenig eigentliche Opern-Theater, am allerwenigſten gut eingerichtete, bis Venedig 1637 das erſte ordentliche und größere Opernhaus

Digitized by Google

aufrichtete, das St. Cassino genannt wurde, und auf welchem die erste Oper, von Franc. Manelli componirt und von Benedetto Ferrari gedichtet, „Andromeda“, zu Gehör gebracht wurde. Seit dieser Zeit wuchsen die Operntheater in Italien nicht wenig, so daß Venedig allein im siebenzehnten Jahrhunderte schon ihrer nicht weniger denn 15 zählte. Decorationen, Maschinerien, überhaupt Augenlust war indeß das Beliebteste, und Musik und Dichtkunst mußten sich nicht selten darnach bequemen und unterordnen. So blieb es lange und in solcher Richtung machte die Oper auch fortan glückliche Fortschritte, ohne damit aber einem wirklich gebildeten Geschmacke zu huldigen. Endlich übrigens mußte solches Treiben auch Gegner erwecken, und indem man nach Verbesserungen suchte, griff man nothwendig wieder nach dem Einfachen und Natürlichen. Namentlich that hierin sich der Dichter Silvio Stampiglia *) hervor, welcher jedoch, wie es in der Regel in solchen Fällen zu geschehen pflegt, auch wieder zu weit ging, indem er alles Bestehende verwarf und dadurch das herrschende Uebel nur noch größer machte. Daher drang denn auch der alsbald auftretende Apostolo Zeno leicht durch, als er mehr Zusammenhang in die Darstellung brachte, und in der Einfachheit doch auch den Kostenaufwand der Theaterpächter verringerte. Seine erste Oper, in welcher solcher Gestalt die Handlung einen Sieg feiern sollte über die Scenerie, war „Gl' inganni felici“, welche 1695 aufgeführt ward. Seit dieser Zeit hörten die Götter immer mehr auf, Mode auf der Bühne zu seyn, und die Liebe zum blos Wunderbaren in der Oper erhielt einen bedeutenden Stoß.

Daß auch die Musik solch' bedeutende Fortschritte in der Oper schon gemacht hätte, als demnach die dichterische Behandlung der Fabel, kann man nicht sagen. Ja ihr blieb in dem gesegneten Italien noch Manches zu wünschen übrig, so mancherley Freiheiten sich die Opern-Componisten gleich von Monteverde's Zeiten an erlaubten, der bekanntlich hiermit allen vorangegangen war. Das Hinderlichste war Anfangs, daß die musikalischen Formen sich nicht recht scheiden wollten, also die Mannigfaltigkeit nicht genug hervortreten konnte. Alles hatte noch zu viel Ungelenkes, so daß die verschiedenartigen Empfindungen und Charaktere nicht frisch, bestimmt und frei genug sich ausprägten. Wer hierin, in Verbesserung dieses Theils, sich wiederum die meisten Verdienste erwarb, haben wir in dem Bisherigen erfahren. Vorzüglich war es gegen Ende des siebenzehnten Jahrhunderts erst Scarlatti, der univer-

*) Zuletzt Hofpoet des Kaisers Carl VI.

Digitized by Google

selle Reformer, und wie ich auch für die folgenden Erzählungen ein für allemal bemerkt haben will, blieb die Art und Weise, wie er die Oper gestaltete, nicht allein in Italien, sondern auch in dem gesammten Auslande lange einzige und stehende Norm und Regel für dieselbe, zumal letzteres, das Ausland, in diesen Stücken, was die Form der Oper anbelangt, überhaupt sich blos der Nachahmung italienischer Weise überließ, von welcher es zudem die ganze dramatische Compositionsweise erborgt hatte.

§. 76.

Fortsetzung.

Zu dieser, demnach in der Oper vorzüglich sich kundgebenden, Vorliebe zum Anmuthigen und Lieblicheren hatten übrigens auch früher schon (gegen Ende des sechszehnten Jahrhunderts) sehr schätzenswerthe, tüchtige Meister in anderen Richtungen das Ihrige beigetragen; so namentlich die beiden gediegenen Gabrieli, die nicht minder im Ernste denn in Frischen und Angenehmen sich glücklich zu bewegen verstanden, und man kann daher dem Hrn. v. Winterfeld nicht ganz Unrecht geben, wenn er in seinem besondern Werke über diese beiden Künstler, welche zu Venedig lebten und wirkten, dieselben an die äußerste Spitze einer neu sich gestaltenden Zeit im Fache der Tonkunst stellt, die — wie wir erfahren haben — nachgehends dnrch Scarlatti, wie überhaupt im siebenzehnten Jahrhunderte in ihrer ganzen Blüthe über Italien, wie damit nach der Zeit auch über das Ausland, aufgehen sollte. Ein Glück für diese neue Richtung der Italiener war es, daß das vom Verstande Ausgehende der christlich-harmonischen Musik, der Grund der Verknüpfung der Accorde und die canonischen Stimmführungen, vom Auslande so festgestellt, wie in sich abgeschlossen dastanden; und ein fast noch größeres Glück, daß gleichwohl alle diese Dinge doch auch in Italien geehrt wurden und eine strenge Parthei für sich hatten, weil dies den Uebermuth in den neuen Bestrebungen bedeutend einschränken und verhindern mußte, daß man nicht etwa plötzlich zu weit ging und statt nöthiger Verbesserungen vielleicht zerstörende Revolution predigte, was nach Monteverde's Auftreten fast nahe daran gewesen wäre; denn hatte die Harmonielehre auch noch Manches zu untersuchen, zu ordnen und fest zu stellen, so wäre es gleichwohl ein Unheil selbst für die italienische Musik in specie gewesen, wenn der sonst so tüchtige Mann gleich mit seinen oft nur zu rasch und grundlos, ja nicht selten nur aus Laune hingeworfenen Uebertreibungen durchgegriffen hätte. Hinlänglich hatte man mit Feststellung neuer, für das bürgerliche Leben, für weltliche Situationen und Leidenschaften passender Formen und mit dem neuen Gebrauche der Instrumente zu thun; und es war dies nicht etwa blos für

Digitized by Google

die Oper, die in den bedeutendſten Städten Italiens am lebhafteſten Antheil fand, ſchlechthin nothwendig, ſondern auch für die muſikaliſchen Unterhaltungen in den Häuſern, in der immer mehr um ſich greifenden Cammermuſik, die — wie wir zu ſeiner Zeit erfuhren — nun auch nicht mehr in dem Madrigale blos, ſondern auch in der Cantate und anderen Formen beſtehen ſollte. Wir wiſſen bereits, was vorzüglich Giacomo Cariſſimi in dieſer Beziehung für Wichtigkeit in der Muſik und ihrer Geſchichte errang, und indem ſeine Verbeſſerungen in der Cammermuſik, namentlich hinſichtlich des Inſtrumentale, von ſeinen Schülern Marcantonio Ceſti und Franceſco Cavalli auch auf die Opern übertragen wurden, machten in gleicher oder ähnlicher Weiſe dieſe ſich hier weſentlich verdient.

War übrigens dieſer Styl für Theater und Cammer im Ganzen auch immer noch einfach genug, ſo hatte das Beſtreben nach ſtets höherem und größerem Schmuck doch ſchon ſo weit um ſich gegriffen, daß bereits manche Coloratur in den Geſang ſich einſchlich, und überhaupt eine Richtung nach dem Zierlichen ſich kund gab, von der ſelbſt die Kirchenmuſik ſich nicht mehr ganz frei erhalten konnte. Deshalb erhielt man auch ſchon alle Urſache, dem concertirenden Style einen Capell- oder ſog. Paleſtrinaſtyl entgegenzuſetzen, in welchen beiden ſich große und fruchtbare Meiſter hervorthaten und die beide auch ihre beſonderen Verehrer behielten. Großen Einfluß mußte dieſe Richtung namentlich auch auf Verbeſſerung und Cultivirung der Inſtrumente üben, wovon ein Näheres wir ebenfalls ſchon früher erfuhren. Und als endlich Aleſſandro Scarlatti auftrat, fand er die die große Reform, welche er mit dem geſammten Muſikweſen vornahm, in allen Theilen demnach ſchon beſtens vorbereitet. Eben ſo unerſchöpflich als geſchmackvoll in der Erfindung, kunſtgeübt in Allem, edel genug, dem Heiligen aus Eigennutz und falſcher Ruhmſucht nichts Ungehöriges beizumiſchen, weltlich klug, um zu wiſſen, was am meiſten wirken und fördern, dem Verfaſſer wie dem Hörer auch zugleich nützen konnte, griff er daher auch überall thatkräftig ein, ſchuf hier Neues, bewahrte dort Altes, und bereitete ſo durch Lehre und Beiſpiel jene blühende Zeit, in welcher aus einem nie verdorrenden Urquell auch überſchwenglicher neuer Segen herabſtrömen ſollte auf die ſchöne Muſik.

Doch nahmen an dieſer großen Reform, wenn durch Scarlatti auch zunächſt wohl dazu angeregt, auch noch einige andere bedeutende Männer jener Zeit beſonders weſentlichen Antheil, z. B. Antonio Lotti, Capellmeiſter der Republik an S. Marco, ein Schüler von Legrenzi, unter deſſen Anleitung er im Jahre 1684 zugleich mit Franceſco Gasparini (nachmals zu Rom anſäſſig) den Contrapunkt ſtudirt hatte, und ein Meiſter, welcher im ſublimſten Contrapunkte wie im concertirenden oder

Digitized by Google

solennen Kirchenstyle, im geistlichen Drama wie im Madrigal keinem nachstand, und den kühnsten wie zugleich regelmäßigsten Harmonisten aller Zeiten sich anreihte; Francesco Conti, am Kaiserlichen Hofe zu Wien, den man wegen seiner Originalität in der Erfindung und wegen der Kühnheit, womit er manches Neue glücklich wagte, auch wohl den Mozart seiner Zeit nennen könnte *); Benedetto Marcello, Patricier von Venedig, welcher, mit Ausnahme des Opernfachs, dem seine Muse sich niemals zuwenden wollte, in allen Stylen wahrhafte Meisterwerke hinterlassen hat, und dessen berühmte 50 Psalmen Davids, in bald unzählbaren Auflagen erneuert, schon so manches im Verlaufe der Zeiten gepriesene Werk überlebt haben, und sicher auch noch viele dergleichen überleben werden **); Antonio Caldara, Kaiser Carls VI. Vicehofcapellmeister, dessen Werke der Kenner in der Partitur nicht betrachten kann, ohne die Leichtigkeit in der doch zugleich kunstvollsten Textur und die Reichhaltigkeit der Erfindung zu bewundern, so wie Jedermann bei deren Ausführung von der Anmuth der Motive in deren treffendem Ausdrucke ergriffen werden muß; Paolo Calonna, der berühmte Tonsetzer und Lehrer im Fache des höhern Contrapunkts, der die nachmals so hoch gefeierte Schule zu Bologna stiftete. Und ist überhaupt hier wohl der Ort, eine Reihe der wenigstens ausgezeichnetsten und merkenswerthesten italienischen Tonsetzer gegenwärtiger Periode namhaft zu machen, so mögen außer den bereits genannten noch eine Stelle finden: die Römer Abbatini, Silvio Durante ***), Federici, Foggia, Graziani, Piersimone Agostini, Bencini, Cariciari, Clani, Costanzi, Pittoni; die Venetianer Ferrari, Legrenzi, Monferrato, Rovetta, Ziani, Biffi, Calegari, Conti, Cordans, dalla Bella, Pacello, Polaroli (sen. und jun.), Steffani, Binacceffi, Vivaldi u. s. w.; die Bologneser Aldrobandini, Bai, Barbieri, Gonella, Gabuzio, Passerino, Pachioni, Perti, Porsile, Predieri u. a.; der Mailänder Bagliani, die Neapolitaner Stradella, der Paduaner Banner, der Lucheser Geminiani, Sicilianer Astorga u. s. w., von welchen mehrere nun freilich auch noch in die folgende Periode

*) Seine Oper „Don Quixote" z. B. enthält einen Reichthum von ächtem Witz und Humor, wie wir ihn nur bei Mozart noch finden, und daß füglich wir dieses Werk in seiner Art dem Originale des spanischen Dichters an die Seite stellen dürfen.

**) Neuester Zeit hat der Consistorialrath Grüneisen in Stuttgart eine metrische Uebersetzung des (lateinischen) Textes dieser Psalmen versucht, und Lindpaintner mit vielem Glück dann eine modernere Instrumentirung der Composition unternommen.

***) Nicht zu verwechseln mit Francesco Durante.

Digitized by Google

hinüberragten und in ihrem Wirken uns dort noch weiter zu unserer Kenntniß kommen werden.

Alle diese Meister verfolgten nach Kräften das Ziel endlich, das ihnen der Hauptheld Scarlatti zuletzt vorgezeichnet hatte, das Ziel der Schönheit auch in der Form, des sinnlichen Reizes als Mittel zur Erreichung eines höheren geistigen Zwecks, da durch solches allein nur die Menge zu diesem hinaufgezogen werden konnte; und was von ihnen und ihrem Altmeister vielleicht noch übrig gelassen werden sollte, das brachten Scarlatti's Schüler nachgehends bis zur höchsten Stufe der Ausbildung, indem sie alle Kräfte, welche Sänger und Instrumentalisten mit der Zeit sich erworben hatten, benutzten und im auch melodischen Theile der Kunst noch zweckdienlichere Formen erfanden. Doch davon ein Mehreres in der folgenden Periode.

§. 77.

Fortsetzung.

b. Deutschland.

Zu den erhabensten Blüthen deutscher Kunst gehörte immer noch *) und vor allen Dingen im siebenzehnten Jahrhunderte und seit früher der Choral und damit überhaupt auch schon die Kirchenmusik. In der Sphäre jenes besonders ward Deutschland damals, und im Grunde ja auch heute noch, von keinem andern Lande übertroffen. Der Einfluß desselben aber auf das Volk war auch so bedeutend, daß man selbst in Rom von Seiten der katholischen Kirche sich dadurch veranlaßt sah, die liturgischen Gesänge derselben einer ernstlichen Verbesserung zu unterwerfen, zu deren Ausführung ja selbst — wie gehörigen Orts bemerkt — Palestrina mit berufen wurde. Dennoch erreichte man damit bei Weitem nicht das, was Deutschland in diesen einfachen, aber so tief seelenvollen Choralmelodien sich geschaffen hatte. Fast jeder Cantor und Organist verstand es, seinen Choral und seine Kirchenmusik gründlich zu schreiben, setzte darin seinen höchsten und größten Stolz und hielt dies für eine Verpflichtung, welche sein Amt mit sich brachte. Die meisten wurden einzig und allein zu Gottes Ehren und der Gemeinde Frommen erfunden und bearbeitet, nicht um zeitlicher Ehre willen, wie es nachgehends freilich und gegen das Ende des gegenwärtigen Jahrhunderts noch, wo Ruhmsucht und Eitelkeit auch in die deutsche Musikkunst sich mehr und mehr einen Weg zu bahnen anfingen, leider

*) Vergl. §. 90 ff. der Vorgeschichte u. a. O.

Digitized by Google

meistens geschehen sollte. Daher kommt es, daß wir von den köstlichsten Chorälen, welche wir besitzen, häufig nicht mehr den Namen ihrer Verfertiger mit Gewißheit anzugeben wissen, und vermögen wir dies, daß alsdann ihr Ursprung in der Regel ins sechszehnte oder den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts fällt. Die Notendruckereien auch, welche bereits von 1520 an in verschiedenen Orten Deutschlands eben sowohl, als Italiens und Frankreichs entstanden waren und sich bis zum siebenzehnten Jahrhunderte bedeutend vermehrt hatten, waren gleichfalls, wie die Kunst im Allgemeinen, so besonders damals der Verbreitung des Chorals und deutscher Kirchenmusik von großem Nutzen; und wir müssen in diesem noch steten Vorwalten der frommen Musik in Deutschland den Grund suchen, warum Anfangs und eine geraume Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts hindurch hier immer auch noch mehr denn in jedem anderen Lande die Vocalmusik und Orgelspielkunst in einem ungleich höheren Ansehen stand, denn die Instrumentalmusik, die meistens bloß der Stadt- oder Kunstpfeiferzunft allein noch überlassen blieb. Dem ungeachtet war es nachgehends Deutschland, wo die Instrumentalmusik vor Allem der Vervollkommnung zuschritt, so gewiß wir anderer Seits nicht bestreiten können und ich gehörigen Orts auch bemerkt habe, daß der erste Akt zu wahrhafter Veredlung derselben in Italien vor sich ging, nämlich durch den Anfang des Virtuosenthums daselbst.

Wenn gleichwohl bei solchem Stande der Dinge, in welchem auch im siebenzehnten Jahrhunderte und zu dessen Anfang bereits die deutsche Kunst, wenigstens was ihren geistlichen Theil betrifft, sich mit der Kunst jedes andern Landes dreist messen durfte, ja in einem gewissen Zweige noch vor jeder andern unerreichbar sogar dastand, sie im Allgemeinen als nur unbedeutend der italienischen und französischen Musik jener Zeit gegenüber betrachtet zu werden pflegt, so lag der Grund davon lediglich wohl nur darin, daß den vielen und großen Meistern, welche Deutschland bereits im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts aufzuweisen hatte, und die ich bei anderer Gelegenheit schon namhaft aufzuführen nicht vergessen habe, weiter Nichts fehlte, als daß ihre Landsleute, weniger gemüthlich und still dankbar, eben so stark in die Posaune des Lobes hätten blasen können, als die Ausländer und namentlich die Italiener und Franzosen, und so ihr Licht leuchten lassen auch für die Vielen, welche erst aufgemuntert, aufgeweckt werden müssen, ehe mit klarem Bewußtseyn sie auch sehen, hören und fühlen. Dann aber brach der schon §. 73 dieses Kapitels erwähnte unheilvolle dreißigjährige Krieg auch aus, der alle unsere Fluren, allen unseren Wohlstand und nicht nur des bürgerlichen Lebens,

Digitized by Google

sondern, so weit dies damals möglich war, auch die Kunst vernichtete, wenigstens für die Welt, für das Wirken nach Außen; denn die Liebe zur Kunst, im Herzen des Volkes, konnte er gleichwohl nicht vernichten, nur zog dieselbe sich mehr trauernd in die Stille zurück, wo sie verborgen in den Seelen der Unglücklichen tröstend und stärkend fortlebte. Nur Eins, was sich in jenen Verheerungszeiten laut und mächtig regte, konnte dieser Krieg auch für die Kunst noch bringen: der Marsch wurde von den Deutschen gehoben und vor allen andern Völkern eingreifend in das Wesen der Kriegskunst selbst ausgebildet. Das deutsche Volkslied und der deutsche Tanz, namentlich der Schleifer und Länderer, hatten früher zwar schon eine bedeutende Ausbildung erlangt, allein in den wüsten Zeiten der Zerstörung schwieg mit der Volkslust jetzt mehr und mehr auch ihre Stimme. Daß auch die dramatische Musik unter solchen Verhältnissen den Deutschen noch lange und immer fremd bleiben mußte, läßt sich begreifen, und, wie gesagt, lebte die Musik damals bei ihnen allein nur in dem Heiligen und Frommen, dem kirchlich Tröstenden noch fort, doch hier auch in mannigfach großartiger Form und in jedweder neuerer oder älterer Gestalt.

§. 78.

Fortsetzung.

Wie gesagt ebenfalls aber, starb mit dieser frommen Weise, welche die Zeit und das Bedürfniß über die gesammte Tonkunst in Deutschland damals ausgegossen, auch die Liebe zur Musik überhaupt nicht aus, und so lange sich Herz und Willen gegen jede andere als die heilige Form in derselben sträuben, so lange selbst die Anklänge frommer Kraft, welche aus dem Jammer hie und da mit lauterer Stimme hervortraten, in der größeren Welt unbeachtet bleiben mochten, sollte der Drang nach Erheiterung und froher Erhebung des Gemüths mit der Zeit und mitten durch das Waffengeklirr und die Klagen deutscher Gauen zum mindesten doch auch dem Rufe einer im Auslande geschaffenen neuen Musikgattung den Weg bahnen, die dort von so unaussprechlicher Wirkung sich zeigte in eben der Richtung, in welcher auch hier das Herz und der Geist bedürftige Hülfe suchten, und Deutschland — was kaum zu glauben und doch so natürlich — nahm die Oper von Italien noch auf, ehe denn ein anderes europäisches Land. Ich muß in speciell musikalischer Beziehung hier nothwendig etwas weiter ausholen.

Es hatten zwar auch in unserem Vaterlande, wie in Italien und anderwärts, schon lange vor dem siebenzehnten Jahrhunderte sogenannte Singspiele statt gefunden, d. h. dramatische Spiele, mit denen hie und da Ge-

Digitized by Google

sang vermischt wurde; allein so wenig dergleichen Spiele als eigentliche Opern in unserem Sinne gelten konnten, eben so wenig fanden sie und besonders in musikalischer Beziehung eine vorzugsweise Beachtung. Es waren überdem Volksunterhaltungen, die sich nicht einmal durch Pracht, viel weniger durch Kunst auszeichneten. Die Richtung der eigentlich deutschen Tonkunst war — wie wir gesehen haben — eine ganz andere. Die Instrumentalmusik, die Organistenkunst mit inbegriffen, wurde schon damals mit besonderer Liebe getrieben und die Componisten wandten allen ihren Fleiß dem Dienste der Religion und mit einer Innigkeit zwar zu, die noch lange nicht gebührend genug hervorgehoben und geehrt worden ist. Nachdem aber in Italien einmal die Oper mit Glanz und Erfolg eingeführt worden war, schenkten ihr die Deutschen auch alsbald alle Beachtung, und um so lieber, als sie der gemüthstärkenden, frohen und heiterstimmenden Unterhaltung, welche dieselbe gewährte, zu Zeiten, wie die geschilderte, mehr denn jedes andere Volk bedurften. Martin Opitz versuchte daher alsbald eine für jene Zeiten recht gute deutsche Nachbildung der uns schon bekannten „Daphne" des Rinuccini und ließ dieselbe drucken. Der damalige Dresdner Kapellmeister Schütz, bekannter noch unter dem Namen Sagittarius, der mehrere Jahre sich in Italien aufgehalten und hier das Opernwesen an Ort und Stelle kennen gelernt hatte, setzte sie in Musik. Diese „Daphne" von Schütz ist also die erste deutsche Oper, und da durch solche ein wesentlicher Umschwung in der gesammten deutschen Musikkunst nothwendig hervorgebracht werden mußte, so hat man ihren Verfasser eben so wohl nicht mit so großem Unrecht auch schon den Vater der deutschen Musik genannt, als es mir hier Pflicht zu seyn scheint, etwas Näheres noch über dieses Werk zu berichten, zumal dadurch vielleicht manche Irrthümer beseitigt werden können, welche bis heute darüber hie und da obwalteten. Kiesewetter behauptete*), Schütz habe diese Oper erst im Jahre 1628 componirt; allein nach vorliegenden Akten aus dem königl. Familien-Archive zu Dresden ward dieselbe schon 1627 und zwar bei der Vermählung des damaligen Landgrafen von Hessen mit der Schwester des Churfürsten von Sachsen zu Torgau aufgeführt, wie auch aus einem Exemplar der Opitzischen Gedichte in der königl. Bibliothek zu Dresden in der Widmung des Textes an das Brautpaar zu ersehen ist. Leider hat die niemals gedruckte Partitur noch nicht wieder aufgefunden werden können, und ist uns somit der Text blos übrig geblieben. Diesem Texte nach bestand das Stück aus fünf Akten, deren

*) Man sehe dessen Geschichtsabriß, S. 80.

Digitized by Google

jeder aber nur eine Scene hat. Die Singenden sind: Ovid als Vorredner, Daphne, Apollo, Venus, Cupido, Hirten und Nymphen. Außer dieser Oper hatte Schütz auch vorher schon einen Versuch in einer Art von dramatischen Composition gemacht, nämlich mit der „Geschichte der Auferstehung des Herrn", die nach Winterfelds Vermuthung*) einem Oratorium sehr ähnlich gewesen seyn soll. Im Uebrigen schrieb er, wie alle oder doch die meisten seiner Zeitgenossen**), blos für die Kirche ein- und mehrstimmige Gesänge (**Symphoniae sacrae**), Motetten, Madrigale, geistliche Concerte ꝛc. ꝛc. Wie weit Schütz und damit die gesammte deutsche dramatische Musik gleich Anfangs sich von der italienischen Compositionsweise unterschied, läßt sich aus angeführtem Mangel seines Werkes selbst nicht mehr entscheiden; doch fand sein Unternehmen bald mehrfache Nachahmung, wenigstens was das Aeußere desselben betrifft, und wir treffen schon gegen Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts an den Sächsischen, Bayerischen und Oesterreichischen Höfen völlig eingerichtete Opernanstalten, die an Pracht denen Italiens durchaus Nichts nachgaben, leider aber auch auf einheimische Künstler fast gar keinen Bedacht nahmen, sondern alle ihre Bedürfnisse aus Italien, ihrem Mutterlande, holen zu müssen glaubten, was auf die Operncomposition in Deutschland überhaupt dann von nichts weniger denn einem fruchtbringenden Einflusse seyn konnte. Die Liebe für die Italiener war vom Kaiser Leopold I. ausgegangen, welcher Dichter, Componisten und Sänger aus Italien kommen ließ, und jährlich eine Summe von 44,000 fl. für sie verwendete. Es wurde völlig Sitte, nur italienische Opern für genießbar zu halten, und die kleinsten deutschen Höfe hielten es für eine Ehre oder für eine Nothwendigkeit, Italiener als Kapellmeister und Sänger zu verschreiben. Ja diese Vorliebe war so auffallend, daß selbst Arteaga***) die Bemerkung nicht unterdrücken konnte: „Italien ist den Deutschen viel schuldig, weil es italienische Genie's durch Unterstützung in den Stand gesetzt hat, ihre Talente auszubilden." Wenn es je einmal einem genialen Deutschen gelang, die Aufmerksamkeit eines Großen so auf sich zu ziehen, daß man ihn unterstützte, so wollte man doch nie etwas Anderes von ihm, als daß er sich nach italienischer Weise und um Alles nicht nach eigenthümlich deutscher bildete, verlangte, daß er nach Italien wandere, und dann in seinen Theaterwerken die Italiener

*) S. dessen Werk „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter" (Berlin 1834).

**) Wohin ein Hammerschmidt, Stadlmayer, Joh. Chr. Bach (d. ä.), Dedekind, u. A. gehören.

***) In seiner Geschichte der italienischen Oper.

Digitized by Google

nachahme. Mittlerweile aber hatte die Liebe zu theatralischen Singspielen auch unter dem Volke so weit um sich gegriffen, daß mehrere Städte anfingen, deutsche Theater zu errichten, z. B. Hamburg, Hannover, Braunschweig, Leipzig, Weißenfels, Breslau ꝛc. ꝛc., theils wurden auch auf den Höftheatern zuweilen zwischen den Akten der italienischen Opern kleine deutsche Zwischenspiele gegeben, um das Verlangen des Volkes nach deutschen scenischen Vorstellungen wenigstens in Etwas zu befriedigen. Und solche Stimmung benutzend, fingen nun auch die deutschen Componisten nach und nach an, selbst thätiger zu werden.

§. 79.

Fortsetzung.

Am meisten that sich in solcher Beziehung unter allen Städten Deutschlands Hamburg hervor, und man kann kaum umhin, diese Stadt als die eigentliche Wiege der wahrhaften deutschen Oper zu bezeichnen. Dort nämlich ward von den unternehmenden Männern Gerh. Schott (Rathsherr), Lutzens und J. A. Reinecke (Organist) 1678 ein eigenes und zwar das erste eigentlich deutsche öffentliche Opernhaus erbaut, und — was zugleich bemerkenswerth ist — mit dem biblischen Stücke „Adam und Eva" eröffnet. Den Text zu diesem hatte der gekrönte Poet Richter und die Musik der Kapellmeister Theile geschrieben. Auch ward sofort ein Balletmeister bei dem Theater mit angestellt, woraus sich ergiebt, daß man schon damals und auch in Deutschland das Ballet nicht für überflüssig in der Oper hielt.

Nach Theile setzte der Kapellmeister Strunck den „steigenden Sejar" und im folgenden Jahre den „fallenden Sejar." Die Sache gefiel und die Kapellmeister Franck und Förtsch brachten gleichfalls einige Opern, und die von Postel gedichtete „Ariadne", componirt vom Kapellmeister Conradi, machte 1691 so großes Glück, daß nun auch andere Städte Neigung zeigten, Hamburgs schönem Vorgange zu folgen, so daß wirklich im siebenzehnten Jahrhunderte noch in Deutschland, ungeachtet alles Hervordrängens des Ausländischen und ungeachtet der außerordentlichen Vorliebe, mit welcher die Großen und Mächtigen in dieser Beziehung bisher dem Italienischen zugethan waren und auch fortan noch zugethan blieben, eine eigene nationale Oper heimisch wurde. So bauete z. B. im Jahre 1693 auch Leipzig sich ein eigenes Opernhaus, und die Componisten, welche früher fast ausschließlich nur der Kirche ihre Kräfte zugewandt hatten, eröffneten im Drama immer bereitwilliger ihrem Talente eine neue Richtung. In demselben Jahre noch schrieb der Hamburger Organist Bronner die Oper „Narcissus", wozu ebenfalls Postel den Text gefertigt

Digitized by Google

hatte. Mattheſon, welchem ich dieſe Nachrichten entlehne, bemerkt dabei, daß damit auch die neue Singweiſe eingeführt worden ſey, und die älteſten Sänger noch hätten Schüler werden müſſen. Es ſcheint dies auf den in Italien etwas früher aufgekommenen Kunſtgeſang hinzudeuten und zu beweiſen, daß in Behandlung ihrer Melodie die deutſchen Componiſten den italieniſchen möglichſt nachzuahmen ſtrebten, und es war dies auch wohl um ſo nothwendiger, als ſie, unerfahren und ungeübt im dramatiſchen Satze, eben ſowohl noch ſolcher Vorbilder bedurften, wie dergleichen nur von Italien her zu entnehmen vermochten. Das Jahr 1694 brachte abermals zwei neue dramatiſche Componiſten, nämlich Krieger und Reinhard Keyſer, der erſte ſetzte den „Wettſtreit der Treue", und letzterer „Baſilius" von Poſtel. Beide Opern wurden zuerſt in Hamburg, nachgehends auch in Leipzig aufgeführt. Uebrigens hatte Keyſer (geb. zu Leipzig 1673) ſchon früher einige kleinere Verſuche in der dramatiſchen Compoſition gemacht und war in Folge derſelben auch als Operncomponiſt nach Braunſchweig berufen worden, aber, da hier die Sache der deutſchen Oper noch nicht recht vor ſich gehen wollte, nach Hamburg gegangen, und daſelbſt ſeit 1694 wirkſam. Welches Glück der zudem ſehr fleißige Mann hatte, geht daraus hervor, daß ſelbſt der ruhmgierige und ſtreitluſtige Mattheſon, der ſich doch 1699 ebenfalls unter die Operncomponiſten mit ſeinen „Plejaden" ſtellte, ihm Gerechtigkeit und vieles Lob widerfahren läßt. Beſonders hebt Mattheſon die Opern „Iphigenia", „Hercules", und „Hebe" von Keyſer hervor, und weiß nicht genug den Reichthum der Erfindung darin wie überhaupt des Meiſters außerordentliche Fruchtbarkeit zu loben. Jedenfalls auch gehört Keyſer zu den größten Förderern deutſcher dramatiſcher Tonkunſt damaliger Zeit, und wie ſehr ſein Bemühen und Streben und von dem deutſchen Publikum nicht allein, deſſen Wünſchen und Begehren er am fleißigſten befriedigend entgegentrat, ſondern überhaupt auch anerkannt wurde, beweiſt, daß ſelbſt die Freunde des Fremden und Ausländiſchen ihn nicht ſelten dem ſogar bis zur Uebertreibung gefeierten Lully vorzogen, und Manche ihn den größten Tonſetzer nannten, der je in der Welt gelebt habe.

§. 80.

Fortſetzung.

c. Frankreich.

Frankreich anlangend, habe ich oben §. 74 bereits bemerkt, daß, obſchon in der zweiten Hälfte des ſechszehnten und zu Anfange des ſiebenzehnten Jahrhunderts mehrere ſehr Muſik liebende Könige nach einander dort regierten, und obſchon Frankreich in vielen Stücken, z. B. in

Digitized by Google

der Instrumentalmusik, im Instrumenbau ꝛc. ꝛc. dem Auslande vorangegangen war, die Musik überhaupt gleichwohl unter dem französischen Volke nicht eher und recht gedeihen wollte, als mit der Katharina von Medicis auch italienische Musiker nach Paris kamen. Mag man die Erscheinung auffallend nennen, da es an einem vermehrten Sinne des Volkes für Musik gewiß nicht fehlte, wie die immer zahlreicher erstehenden Notendruckereien zur Genüge beweisen; wahr ist und bleibt sie dennoch. Ein Carpentras, Leonardo Barri, Certon, Josquin's zahlreiche Schüler, Clemens Jannequin, Maillard, Burgogne, Moulu, Claudin Sermisy u. A. hatten sich alle ausgezeichnet oder waren zum Theil noch thätig, aber daß Vaterlandskriege und mancherlei andere Greuel, wie jene herrschsüchtige Italienerin sie über das schöne Reich brachte, daß eine Ueppigkeit, wie sie bei dem französischen Hofe damals eingerissen war, eine Kunst wie unsere gemüthsreiche Musik nicht sonderlich fördern konnten, liegt am Tage und in der Natur der Sache. Man benutzte dieselbe lediglich zum Vergnügen, auch wohl zur Betäubung und zur Befriedigung sinnlicher Lüste, was der Vorzug beweist, mit welchem man dem Ballet ergeben war. Das erste Werk dieser Art ward, und mit aller Pracht und allem Glanz zwar, bei der Vermählungsfeier Karls von Lothringen mit der Halbschwester Heinrichs III. aufgeführt. Die Musik dazu hatten Beaulieu und Salomon geschrieben. Wir haben starke Listen französischer Tonsetzer aus den ersten Zeiten des siebenzehnten Jahrhunderts, aber sie müheten sich allesammt nur für das Vergnügen ihrer Zeit und Herren ab, und leisteten für die Kunst selbst so viel als gar Nichts. Maria von Medicis liebte dann als gute Italierin hauptsächlich auch nur Musik von italienischen Tonmeistern, was die Hofetiquette nicht anders als nachzuahmen gebot und was zur Folge hatte, daß auch dorthin, nach Frankreich wie nach Deutschland, das unerschöpfliche Italien seine Früchte aussandte. Die Oper insbesondere indeß wollte Anfangs nicht durchdringen. Der allbekannte Kardinal Mazarin war es, der den ersten ernstlichen Versuch damit machte, und auch sie, wie so vieles andere Italienische auf französischem Boden vorzüglich zu Paris, zu naturalisiren suchte, aber das Unternehmen erhielt gar wenig Beifall. Bald darauf hatte der Abbé Perrin, ein Schützling Mazarins, zu Issy ein Schäferspiel in fünf Akten aufführen lassen, zu welchem Cambert*)

*) Um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts Organist an der Honoriuskirche zu Paris und Concertmeister der Königin Mutter Anna von Oesterreich. Obigem Vorgange nach also auch der erste französische Opercomponist.

Digitized by Google

die Musik geschrieben, und ihm war es besser ergangen, weshalb er sofort an weitere Versuche der Art, ja fast an nichts Anderes denn an Opern dachte. Ein gewisser Marquis von Sourdeac gesellte sich der Liebhaberei des Abbé bei, und während dieser schlechte Verse schmiedete, Cambert solche in Musik setzte, war der Sinn des Marquis auf Decorationen und Maschinerie gerichtet. Ja der tapfere Mann begnügte sich auch nicht mit Theorien hierin blos, nein, er legte selbst Hand an das Werk. Sein Schloß Neuburg in der Normandie diente zum Schauplatz seiner Experimente. Mit großen Kosten setzte er dort das „goldene Vließ" von Pierre Corneille in Scene. So finden wir den alten Corneille, dessen Genius an der Schwelle des Lustspiels und der Tragödie aufblüht und Wache hält, auch beim Ursprung der Oper in Frankreich wieder. Uebrigens kam dem Marquis die Liebhaberei theuer zu stehen; er büßte den schönsten Theil seines großen väterlichen Erbes, wo nicht das ganze, dabei ein. Eines Morgens verschwand das Schloß Neuburg mit seinen herrlichen Terrassen, Gehölzen und Springbrunnen wie eine Opern-Decoration; nur war es nicht der Maschinist, sondern der Gerichtsbote, der diese Verwandlung bewerkstelligte.

Unterdessen hatte auch Mazarin durch seinen ersten schlechten Succeß sich nicht abschrecken lassen, nur war sein Streben mehr auf Ueberpflanzung italienischer Werke gerichtet. Er war schon 1645 wieder mit der komischen Oper „Finta pazzia" von Strozzi, und zwar auf einem eigenen italienischen Theater erschienen; 1647 brachte er die Oper „Orpheus" von Zarlino. Gefielen diese Vorstellungen auch schon mehr, so lief ihm Cambert mit seiner französischen „Ariadne" doch den Rang ab (1659), und er war es denn auch, der das Opernwesen überhaupt immer mehr und mehr dem Siege entgegenführen sollte, so daß dasselbe bald auch bei Hofe mit viel Theilnahme aufgenommen wurde, und nicht mehr als ein bloßer Lückenbüßer in der langen Reihe sinnlicher Genüsse angesehen und behandelt werden durfte. Deshalb ließ nunmehr (in demselben Jahre) Se. Eminenz der Minister Mazarin auch zur Vermählungsfeier Ludwigs XIV. mit Maria Theresia ein ultramontanisches Produkt, „l' Ercole amante," wieder im Louvre aufführen; doch diese italienische Musik und Machwerke behagten den französischen Sinnen immer noch nicht. Die erlauchten Zuschauer gähnten, und wenn aus Anstand auch nur ganz leise, so gähnten sie doch und die Langeweile war nicht zu verkennen. Anders war es mit des Abbé und seines Genossen, des Organisten, Erzeugnissen. Aus französischem Blute entsprossen, sagten sie den Franzosen auch mehr zu. Uebrigens wagte der vorsichtige Mann nicht, seinem

Digitized by Google

Beſchützer etwas darein zu reden, der einmal das Italieniſche höher ſchätzte denn alles Andere. Da ſtarb aber ſchon 1661 Mazarin, und nun konnte Perrin freier handeln. Er geſellte ſich Sourdeac, Cambert und Chamberon zur Unterſtützung zu; gern gab man ihm Freibriefe und Privilegien, und von dem Augenblicke an hatte denn auch in Frankreich die Oper eine ehrenvolle und feſte Stellung gewonnen. Nicht mehr war ſie nur noch eine gewiſſermaßen heimathloſe Fremde, die ſchüchtern blos an die Pforten der Paläſte und Schlöſſer klopfte und ſich einen Zufluchtsort erbat, ſondern ſie beſaß ihre Privilegien wie ein Edelmann, und ihre Freibriefe wie ein Herzog und Pair. Freilich trat ſie auch jetzt Anfangs immer noch ſehr beſcheiden auf; in Paris hatte Perrin ſein Aſyl genommen, aber um 1671 noch hatte ſeine Oper blos den Ballſpielſaal der Mazarinſtraße inne. „Pomona“ und „die Hochzeit des Bachus“ waren die Stücke, welche am meiſten vom Publikum beſucht wurden.

§. 81.

Fortſetzung.

Wie es in der Regel aber bei ſolchen gemeinſchaftlichen Unternehmungen zu geſchehen pflegt, ſollten auch bei den drei privilegirten Herrſchern auf der Opernbühne bald Uneinigkeit einreißen. Perrin war anderer Meinung als Sourdeac und dieſer konnte ſich nicht mit Cambert verſtändigen; man zankte, man verhöhnte, man bekriegte ſich, legte einander Fallen; die Leidenſchaften der Einzelnen beherrſchen das allgemeine Intereſſe und der Staat geräth in Gefahr. Für zwölf Jahre hatte das Triumvirat Perrin, Sourdeac und Cambert einen Bund in Einigkeit und Freundſchaft geſchloſſen; kaum aber waren zwei Jahre abgelaufen, ſo konnten die drei Männer ſich auch ſchon nicht mehr gegenſeitig ſehen, und die Oper, eine Beute der ſchmählichſten Zwietracht, lag in dem Ballſpielſaale in den letzten Zügen. Man ſagt, daß der gewandte, ſchlaue Lully, der damals ſchon in Paris war und die kleine Kammerkapelle Ludwigs XIV. dirigirte, nicht wenig zur Beſchleunigung und Vermehrung dieſer Zänkereien beigetragen habe, und es iſt möglich, denn kaum war das ganze Unternehmen dem Verfalle dadurch nahe geführt worden, ſo erſchien wirklich Lully und zog Vortheile aus der Uneinigkeit, wie ſie nur immer daraus gezogen werden konnten. Auch hatte wirklich er ſchon lange ein Auge auf die Oper, und lauerte, wie die Katze auf ihre Beute, nur auf den rechten Augenblick, ſich ihrer zu bemächtigen. Im Jahre 1672 ſollte er zum Ziele gelangen. Perrin war, um des Elends und ewigen Verdruſſes los

Digitized by Google

zu werden, nach London gegangen, gefiel daselbst in seiner Alleinherrschaft mit seinen Pastoralen auch sehr, ward 1674 sogar Oberkapellmeister des Hofes, doch durch die Cabalen der übergekommenen Italiener drei Jahre später schon zu Tode geärgert; und Lully gründete während dem auf den von ihm zu Paris zurückgelassenen Trümmern eine Herrschaft, die unter dem Schutze der Frau von Montespan und mit dem Gelde des freigebigen Ludwigs XIV. ihren Glanz stets weiter verbreiten und an Ansehen und Festigkeit immer mehr gewinnen sollte. Was kurz vorher noch der Verachtung von Seiten der sog. gebildeten Welt Preis gegeben war, erstand auf einmal glücklich und mächtig: die Oper ward durch und durch vornehm, und fehlte es ihr auch nicht an Haß, Eifersucht und Epigrammen, so hatte sie mit allen Nachtheilen doch auch alle Vortheile der Berühmtheit und Größe. R. Evremont*) machte sich lustig über sie, und La Bruyere**) verspottete sie als „ein seltsames Gemisch von Poesie und Musik, in welchem der Dichter und Musiker, einer durch den andern behindert, sich alle erdenkliche Mühe gebe, ein erbärmliches Werk zu Stande zu bringen.“ Doch das kümmerte Lully nicht, dem die Menge zujauchzte, und der von seinem Könige mit Geld und Ehren überschüttet wurde; und war er auch nicht der erste Gründer derselben, so sollte mit ihm doch erst die Oper in Frankreich zu einem eigentlichen Flor, zu ihrer ganzen Blüthe gelangen. Durch ein glückliches Talent, komische Scenen zu improvisiren, in die Gunst des eben so stolzen als frivolen Hofes gekommen, benutzte er auch Alles, um sich überhaupt bei den Franzosen beliebt zu machen. So nahm er zu den Hauptmelodien seiner Opern meist Volkslieder, die er auf eigens dazu angestellten Reisen sammelte; vereinigte mit den Violinen die Blas- und Schlaginstrumente, und schaffte Tänzerinnen auf das Theater, wo bisher nur Knaben erschienen waren. Man kann sich denken, wie das Alles den lebenslustigen Franzosen entzückte! — Mit seinen neunzehn Opern erwarb sich Lully Vermögen, Titel und Weihrauch sonder Gleichen, und die übermüthigen Franzosen waren so stolz auf ihn, daß sie es sogar aushielten, an seinen Werken beinahe hundert Jahre lang Vergnügen zu finden.

Wie sehr übrigens Lully mit alle Dem auch der französischen Eitelkeit und egoistischen Lebensmuthigkeit den Hof machen zu müssen glaubte, und wie sehr gern er bereit war, um des materiellen Gewinnstes willen

*) Einer der geistreichsten französischen Satyriker jener Zeit, der als Marechal de Camp auf der Flucht in England starb.

**) Lehrer des Herzogs von Bourbon, gestorben 1663.

Digitized by Google

sich selbst zu verleugnen und in Umstände, Verhältnisse, Denk- und Gefühlsweisen sich mit seinem Charakter hineinzuschmeicheln und hineinzulügen, | gewann mit ihm doch die italienische Musik wieder einen bedeutenden Einfluß und Vorschub auf französischem Boden, und nicht etwa blos in der Kammer- und Kirchen-Musik, wo sie vordem schon um ein Bedeutendes die Palme der einheimischen Kunst entrissen, sondern auch in der Oper, wo sie allein bis dahin nur als geduldete Anregerin hatte dastehen müssen. Lully's Ouverturen wanderten nach Italien, aber dafür nahm er viele italienische Opern entgegen, übersetzte den Text ins Französische und brachte sie dann mit möglichstem Pomp in Scene. Mochte man auch im Ganzen nicht so ganz zufrieden damit seyn, so war die Translocation doch durch Lully geschehen, und somit in den Augen der Franzosen an und für sich schon ein Gewinn.

Fragen wir, womit sich dieser Italiener Lully denn so auf einmal die Gunst eines Königs und in so hohem Maaße zwar zu erwerben gewußt, der vordem kaum einem Mazarin zu Gefallen eine italienische Musik hatte schön und unterhaltend genug finden können? so erzählt die Geschichte von einem Zufall, der eben so glücklich für Lully sich gestalten und ausgehen sollte, als für die Musik selbst in geradester Richtung von wenig oder gar keiner Bedeutung seyn konnte. Lully schrieb eine Menuett in D-Moll, die erste unter allen Menuetten, und König Ludwig XIV. tanzte darnach mit einer seiner Maitressen in Versailles: Musik und Tanz wurden reizend, überaus angenehm, lieblich und interessant befunden, und Lully war von Stund an mehr als ein gewöhnlicher Günstling Sr. Majestät. Nur begreifen müssen wir die Großen, und dann uns nicht zu gut dünken, den Sclaven ihrer Leidenschaften oder den Diener ihrer sinnlichen oder öffentlichen Lüste abzugeben, und — wie wir ihnen, sind sicher auch sie uns verschrieben. Wie Ludwig XIV. in politischer und moralischer Beziehung die Geschichte Frankreichs für das gesammte siebenzehnte Jahrhundert fast in sich abschließt und abspiegelt, so Lully für die zweite Hälfte desselben in musikalischer Hinsicht, und wie wir dort Frankreich während des ganzen Umfangs jenes Zeitalters durchschauen, wenn wir nur einmal das Bild seines damaligen Königs uns vergegenwärtigen, so kennen wir mit Lully auch alle seine Musik.

§. 82.

Fortsetzung.

d. England.

Im Ganzen genommen waren auch die besten Arbeiten der geschicktesten Männer, welche England zu Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts aufzu-

Digitized by Google

weisen hatte, z. B. eines Bird u. A., nur Nachahmungen einer im Auslande entstandenen, damals geltenden Art ohne rhythmische Kraft und melodische Anmuth, obgleich dieselben von den Engländern selbst „englisch und göttlich" genannt zu werden pflegten. England konnte zu jener Zeit sich schlechterdings noch nicht messen mit dem Auslande, und auch lange nachher noch nicht, ja niemals, und erzeugte es hie und da ein Talent, das würdig gewesen wäre, an dem großen Getriebe des musikalischen Welt-Organismus Theil zu nehmen, so wandte dasselbe entweder sich dem Auslande zu oder ließ es sich in einer steten bloßen Nachahmung derjenigen ausländischen Musik gefangen halten, durch deren Studium es erst zu einiger Fruchtbarkeit erstarkt war. Kaum daß England damals auf eine eigene Musik, wenn wir dieses Wort in einem höheren Begriffe auffassen, Anspruch machen durfte. Wir haben noch ein Werk, das zu Ehren der Königin Elisabeth in Form von Madrigalen gedichtet und 1601 von Thomas Morley unter dem Titel „The Triumphe of Ariana" mit Musik herausgegeben wurde; es enthält lauter Lobgedichte auf die jungfräuliche Königin in 29 fünf- und sechsstimmigen Madrigalen von einer ganzen langen Reihe vaterländischer Componisten: John Bennet, Thom. Morley, Thom. Weelks, George Kirbye, Rich. Carlton, Edward Johnson, Mich. Cavendish, John Lisley, John Former, John Hilton, John Milton, Robert Jones, Giv. Croce, Thom. Hunt, Thom. Bateson, Mich. Este, John Mundy, Ellis Gibbons, Rich. Nicolson, Thom. Tomkins, John Wilbye, George Marson, John Holmes, Francis Pilkington, Daniel Norcome und Wil. Cobbold; aber was sind die Leistungen aller dieser Männer darin? ein deutliches Gepräge ihrer ganzen Zeit, ein Beweis wahrhaft sclavischer Nachahmung alter italienischer und deutscher Formen, wenige Zeichen eigener Erfindung oder einer freien Thätigkeit künstlerischer Fantasie. Nicht anders auch verhält es sich allen Beschreibungen nach mit einem ziemlich gleichzeitigen Instrumentalwerke, „Queen Elizabeths Virginal-Book" (Clavierbuch der Königin Elisabeth), und andern derartigen Ausgaben. Wie sehr die allgemeine Volksstimmung auch damals in England noch gegen den musikalischen Stand, wenigstens in praktischer Beziehung, gerichtet war, mag aus der Thatsache hervorgehen, daß die Sänger und Instrumentisten der königl. Kapelle auf allerhöchsten Befehl gleich Soldaten und Matrosen förmlich rekrutirt und erpreßt werden mußten; daß man wenig eigentlichen Volksgesang hörte, und was in dieser Beziehung sich vielleicht kund gab, noch völlig roh war und auch noch blieb, bis man selbst in der Composition derlei Weisen anfing, mehr und mehr von den Italienern zu leihen und deren Villoten ꝛc. nachzuahmen,

Digitized by Google

so daß also auch im eigentlich Volksthümlichen sogar England damals aller wirklich eigenen und selbstständigen Musik noch entbehrte: ein Zustand, der fortdauerte bis weit hinauf in der Geschichte, selbst bis auf einen Th. Warwick und Dr. J. Blow*), so manchen Componisten das reiche Handelsland auch bis dahin wieder aufzuweisen hatte, ohne jemals aber nur einen zu besitzen, der die Sache besser zu gestalten vermocht hätte. Sogar der von seinen Landsleuten so hoch gerühmte Heinr. Purcell (der jüngere)**), welcher doch mit dem Ehrennamen eines Orpheus der Engländer belegt zu werden pflegte, vermochte das nicht, und er war nicht minder ein völliger Nachahmer des dort vorzüglich beliebten italienischen Styls sowohl in seinen Anthemen (Kirchenstücken) als Operngesängen. Ohne Zweifel aber würde doch wenigstens dieser Styl auch in England schon damals mehr und weiter um sich gegriffen haben, hätte man nur mit Geld auch die Kunst unterstützen mögen; aber so viel heute dafür in dieser Beziehung dort geschieht, so wenig damals. Weder die Königin Elisabeth, die zudem ihr Geld zu anderen Dingen nöthigst gebrauchte, noch irgend ein anderer Fürst oder Reicher zeigte dazu sonderliche Neigung. Alle musikalischen Aemter, so wenige ihrer an sich schon gestiftet seyn mochten, waren nur sehr gering dotirt, und die Theater, selbst in Schauspielen, waren nur Zimmer, in denen von irgend welchem scenischen Glanze gar nicht die Rede seyn konnte.

§. 83.

Fortsetzung.

Zu Zeiten der Regierung des Königs Jacob I. sollte es der Musik und den Künsten überhaupt wo möglich noch schlechter ergehen; doch that der Adel jetzt schon etwas mehr für sie. Man hatte die Mysterien, Interludes und Masques, welche von Frankreich und Italien herübergekommen waren, sehr lieb gewonnen, und förderte daher wo möglich auch deren Aufführung, wobei der Gesang nicht fehlte. Carl I. wäre ganz der Fürst gewesen, der diesem schönen Anfang der Dinge bald ein größeres Wachsthum hätte angedeihen lassen, aber wir haben gesehen, von welchen ganz anderen Dingen er tief gebeugt wurde; indessen erhielten die Musiker doch schon einige Privilegien, und hätten die nächstkommenden Stürme der Zeit

*) Zuletzt Kirchen-Componist der Königin Maria, und gestorben als solcher 1708. Man sehe Näheres über alle die genannten Männer in meinem Universallexikon der Tonkunst.

**) Geboren 1658 und gestorben als Organist an der königl. Kapelle 1695.

Digitized by Google

nicht allen Aufschwung gehindert, so daß sämmtliche Notenpressen fast still stehen mußten, so wäre doch auch unter der Regierung dieses Königs wohl manche längst gehegte Hoffnung, die aufblühende Talente unverkennbar aussprachen, wenigstens theilweise in Erfüllung gegangen. Ein höherer Wille freilich wollte es anders, und erst unter Cromwels Protektorat sollte zum mindesten die Liebe zur häuslichen Musik wieder lebendiger erwachen, mußten die Theater auch der Puritaner wegen immer noch geschlossen bleiben. In dieser Zeit war es denn auch, wo die Theorie, deren Feld ungeachtet Oxford längst einen öffentlichen Lehrstuhl der Musik besaß, gleichwohl bis dahin völlig brach gelegen, ihre ersten Keime zu schießen anfing. Matthew Locke gab 1673 ein System des Generalbasses heraus, nachdem der fast einzige thätige Musikalienverleger jener Periode, John Playford, 1655 eine Einleitung in die Tonkunst herausgegeben hatte (**Introduction to the Skill of Music**), welche zehn Auflagen erlebte, und auch nicht ohne Bedeutung für die Kunstcultur selbst geblieben war und bleiben sollte, so daß, als endlich Carl II. wieder auf den Thron kam, es weit schwerer hielt, die niedergerissenen Orgeln und Kirchenchöre wieder herzustellen *), denn die Theater, für welche sich bald auch die dazu gehörenden Musiker, namentlich aber aus Italien her, vorfanden. Der dem Lebensgenuß sehr zugethane König, der seine kräftigste und für sinnliche Eindrücke empfänglichste Jugendzeit in Frankreich verlebt hatte, liebte mehr französische Sitten, und es wurde sonach, ihm zu Gefallen, eine Zeitlang auch viel französische Musik, besonders jene von Lully, nachgeahmt, ja der König sandte selbst mehrere junge Künstler nach Paris, z. B. einen Humphrey, um dort Musik zu studiren, was von dem Volke gleichfalls nicht ungern gesehen wurde. Nicht wenig mochte zu dieser besondern Liebhaberey an der französischen Kunst auch die mittlerweile von dorther durch Abbé Perrin überkommene Oper beigetragen haben **), die, durch Chorgesänge in den Schauspielen, **Interludes, Masques** und **Entertainments** hinlänglich vorbereitet, von den Engländern 1673 mit Freude und Bewunderung aufgenommen wurde. Perrin ließ natürlich hauptsächlich nur die Stücke Camberts aufführen, da er mit solchen ja in Frankreich schon einen glücklichen Erfolg gehabt hatte. Indeß war die Zuneigung zu seinen Vorstellungen doch nur eine vorübergehende, und sollte blos so lange anhalten, als die ganze Sache neu war. Liebe zur italienischen

*) England hatte damals in allen nur vier Orgelbauer; um die nächsten und nöthigsten Bedürfnisse zu befriedigen mußten daher mehrere aus Deutschland und Frankreich berufen werden.

**) Vergl. den vorhergehenden Paragraphen.

Digitized by Google

Musik war den Engländern schon durch David Riccio, den Günstling der Maria Stuart, dessen Leben glücklicher war als sein Ende *), eingeimpft worden. Die Königin Elisabeth war nicht weniger der italienischen Musik zugethan, und so konnte es denn auch jetzt wohl den immer sehr zahlreich in England anwesenden Italienern nicht sonderlich schwer werden, abermals die Gemüther eines Landes in Sachen der Kunst sich zu unterwerfen, das sich schon in den frühesten Zeiten seine eigene Landesmusik so geduldig und fromm von der italienischen Kirchenmusik hatte zerstören lassen, und um so weniger, als demgemäß den Engländern auch bald eingeredet seyn mußte, daß die französischen Produkte nur eine halbgelungene Nachbildung der italienischen Original-Oper seyen und diese an und für sich schon werthvoller seyn müsse, da sie auf italienischem Boden und in italienischem Talente erwachsen. Wie auch hätten nicht jetzt die italienischen Töne die Ohren der Engländer beherrschen sollen, nachdem dieselben so erwünscht sich zugleich mit dem Pomp der Decorationen und überhaupt mit der Augenluft verbunden hatten, was den französischen Vorstellungen immer noch sehr abging? — Kein Wunder, daß Cambert fiel, und Perrin sich zu Tode ärgerte oder grämte, als er sich von den Italienern beeinträchtigt sah, und wenn auch vielleicht weniger in der Kunst, so doch im Beutel, in der Casse.

Auch in der Haus- oder Cammermusik trat die alte Vorliebe für die Italiener bald wieder hervor. Man nahm Carissimi's Werke zur Hand, und die fruchtbarsten Talente Albions suchten einzig ihre Studien nur daran zu vollenden. Selbst der reich begabte Purcell that dies und gestand selbst einmal von sich ein, daß er in seinen Arbeiten nur allein jenen italienischen Vorbildern nachzuahmen strebe, und wenn er auch der italienischen Sprache nicht mächtig sey, so hoffe er doch, die italienische Note desto besser zu verstehen, und wünsche Nichts mehr als das Glück zu haben, sein Ziel zu erreichen. Wenn auch nicht ganz, so ward ihm dies Glück wirklich im hohen Grade doch zu Theil, und daher gefielen auch seine Sonaten, Lieder, Anthems und Opern in seinem Vaterlande so sehr, daß das gesammte siebenzehnte Jahrhundert hindurch, vom Augenblicke seines Erscheinens an, kaum noch ein anderer englischer Tonkünstler zu einigem Ruf gelangen konnte.

*) Der Lautenspieler Riccio (oder Ricci) ward am 9. März 1566 von dem Gemahl der Königin, Grafen Darnley, aus Eifersucht erstochen.

Digitized by Google

§. 84.

Fortsetzung.

e. Die Niederlande und übrigen europäischen Staaten.

In den Niederlanden, welche früher so alleinherrschend dagestanden, war — wie ich bei einer andern Gelegenheit schon darzuthun hatte — von dem Augenblicke an, wo in Italien sich eine ganz neue, eigenthümliche Richtung unserer Kunst zu entwickeln anfing, diese immer mehr ihrem Verfall entgegen gegangen, und nicht allein weil eben jene neue Richtung, in welcher die Oper sich alsbald über alle andere Musikgattung stellte, ihnen etwas ganz Fremdes erschien, das sie im Angedenken ihres alten contrapunktischen Flors schlechterdings nicht, als ihrer Natur widerstrebend, in sich aufnehmen und als eine eitle Schuld erborgen zu dürfen glaubten, sondern auch weil mancherley, ebenfalls nachgewiesene, politische Verhältnisse nicht gestatteten, kaum noch so vielen als nur gewöhnlichen Fleiß, kaum noch eine etwas weniger denn gewöhnliche Kraft auf die Cultur dieser Kunst nach eigenem Ermessen zu verwenden. Das Fremde, was sich auf einem von den Niederlanden ausgebreiteten Boden gestaltet, sollte und wollte im Gefühle nationaler Kraft keinen Anklang finden, und selbst sich ein Neues und Entsprechendes zu gestalten, lähmten die Zeit und ihre Umstände allen Willen und alles Vermögen. Mit der Kraft aber, im Auslande überboten und vergeudet, sank auch die Liebe zur Tonkunst eben da, und am schnellsten und tiefsten zwar herab, wo, die letzten 25 Jahre etwa abgerechnet, bis zum Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts sie durchschnittlich am höchsten geblühet hatte. Von der Größe einer alten und in der Geschichte für alle Ewigkeit sehr rühmenswerthen Zeit sollte den Niederlanden von jetzt an kaum Etwas, ja eigentlich gar Nichts, und zum Höchsten nur so Wenig noch übrig bleiben, daß sie gezwungen waren, von den Völkern fortan zu leihen und unter diejenigen Nationen als bewundernde, verlangende Zuschauer sich zu stellen, denen kaum ein Jahrhundert früher fast mehr, denn das Uebermaaß und die Fülle ihrer Kraft zuließ, abzugeben sie eben so bereitwillig als stolz sich hatten finden lassen. Weder in Holland noch in den eigentlichen Niederlanden thaten sich im Laufe des gesammten siebenzehnten Jahrhunderts Componisten oder praktische Künstler hervor, welche auch nur einiges Aufsehen noch gemacht hätten und gegenüber von den Männern in Deutschland, Frankreich und Italien der aufmerksamen Beachtung werth gewesen wären. Gab es hie und da vielleicht ein eingebornes Talent, so mußte es seine Ausbildung doch im Auslande zu erwerben streben, und seine Wirksamkeit im Vaterlande wieder war dann auch keine natio-

Digitized by Google

nale, sondern nur ein Auskramen ausländischer Früchte, ein Nachahmen fremder Werke und ein Uebertragen ausländischen Saamens auf niederländischen Boden. Ich wenigstens weiß aus dem ganzen siebenzehnten Jahrhundert keinen niederländischen Tonsetzer namhaft zu machen, der sich durch irgend welche Eigenthümlichkeit in seiner Kunst ausgezeichnet hätte, und sind auch der andern überhaupt nur wenige, so sinkt ihre Bedeutsamkeit noch mehr dadurch, daß sie als bloße Nachbildner fremden Gutes erscheinen. Freilich fingen gegen Ende dieses Jahrhunderts auch die bedeutendsten Städte Hollands an, Theater anzulegen, aber nicht mit einheimischen, sondern mit ausländischen Künstlern konnten und mußten sie dieselben bevölkern. Capelle und Bühne waren der Mehrzahl nach nur mit französischen und deutschen Musikern besetzt, und die Sänger zogen über Deutschland aus Italien dahin. Daß dies dem Verfalle niederländischer Tonkunst den letzten Hebel untersetzte, war natürlich. Gezwungen gleichsam zu einem unfreiwilligen Vergleich am eigenen Heerde konnte dem Holländer die bedeutende Ueberlegenheit des Auslandes in musikalischen Dingen nicht mehr unbekannt seyn, so gern er sich vordem vielleicht noch von dem Gegentheil überredet hätte, und war solcher Glaube, solche Ueberzeugung einmal gewonnen, so öffnete das Verlangen nach vollem Genuß für die Opfer, die man immer noch der Musik hie und da bringen mochte und wollte, dem Auslande auch vollends Thür und Riegel, und im siebenzehnten Jahrhunderte noch sehen wir Beispiele, daß, wie Niederländer einst in Italien, Deutschland und andern Ländern zu öffentlichen musikalischen Aemtern berufen und gelassen wurden, so jetzt man in den Niederlanden nicht blos geneigt, sondern theilweise sogar gezwungen war, dergleichen Stellen mit Italienern oder Deutschen zu besetzen. Gab man dabei, patriotisch wie der Holländer ist, den Eingebornen wo möglich immer noch den Vorzug, so lag diese Möglichkeit in der Regel doch sehr ferne, oder war der Vorzug selbst kein wahrer, kein künstlerischer, sondern nur ein patriotischer, mit welchem der Beamtete dann augenblicklich auch wieder für alle eigentliche Kunstwelt verschwand. Genug und es ist nicht zu viel gesagt, wenn wir behaupten, daß mit Beginn des siebenzehnten Jahrhunderts, also mit Beginn der eigentlichen Geschichte der modernen Musik, sich alle Geschichte der Niederländischen Kunst völlig schloß, um aufzuleben erst wieder nach Jahrhunderten, in der neuesten Zeit.

§. 85.

Fortsetzung.

Nicht viel Besseres läßt sich von den noch übrigen europäischen

Digitized by Google

Ländern sagen, jedoch in dem umgekehrten Sinne, daß bei ihnen im siebenzehnten Jahrhunderte die eigentliche Musikgeschichte noch nicht angefangen, wenigstens keinen derartigen Anfang genommen hatte, der auf eine weitere künstlerische Entwickelung derselben hätte schließen lassen.

Dänemark z. B., wo im neunten Jahrhunderte christlicher Zeitrechnung noch die Mährchen eines grauen Alterthums blüheten, und wo man im sechszehnten Jahrhunderte noch nicht daran dachte, die im Munde des Volks fortlebenden Melodien alter schöner nationaler Gesänge aufzuzeichnen und so der Nachwelt mit den Liedersammlungen auch aufzubewahren, wo 1478 zwar zu Copenhagen schon eine Universität gestiftet worden war, aber man selbst in der Kirche sich mit den alten gesetzlich überkommenen Psalmodien als der einzigen Musik begnügte, — dieses schöne Land, das so frühzeitig und bald mit Eifer dem Werke der Reformation sich anschloß, hob sich von da an zwar immer mehr und kräftiger auch an Bildung, aber sollte die Wissenschaft auch, welche von Deutschland aus dorthin verpflanzt wurde, eine stets muthigere Pflege in ihm finden, so blieb es der Kunst, der eigentlichen, der wahrhaften Tonkunst, doch fortan noch fern. Schulen und Gymnasien entstanden seit jener Zeit mehr und mehr, Seminarien, z. B. zu Tondern in Schleswig, zu Borris in Jütland, zu Westenborg auf Laaland, zu Brahe-Trolleburg, Skaarup u. a. a. O., aber die Musik war kein Gegenstand ihrer Lehre, und das ganze siebenzehnte Jahrhundert sollte vorübergehen, ehe auch nur ein gesunder Keim sich zeigte, der in musikalischer Beziehung auf reifere Früchte hätte hoffen lassen, denn das traditionelle Volkslied und die wilde Kriegsmusik an sich zu bringen vermochten. Mag uns die letztere den Grund davon aber in etwas Anderem noch denn etwa in dem Mangel an gutem Willen oder an Fähigkeit suchen lassen. So weit die Geschichte der Dänen zurückgehet, erscheinen dieselben immer nur als kriegerisches, seeräuberisches Volk, auf welche selbst das Christenthum keine bessere, edlere Sitten zu impfen vermochte. Waren die Streite nach Außen geendigt, so begannen und oft heftiger noch ähnliche im Innern. Durch Christian I. kam 1448 zwar das Oldenburgische Haus auf den Thron, und man hätte glauben sollen, daß mit diesem Schritte auch deutschen Sitten, Wissenschaften und Künsten mehr Eingang in Dänemark verschafft worden wäre; allein der, obschon frei gewählte, König hatte, sammt mehreren seiner Nachfolger, zu Viel zu thun, um seine Dynastie nur zu befestigen, als daß er hätte an eine Cultur denken können, die nur auf dem Boden des Friedens sich mit Aussicht auf Erfolg beginnen läßt. Christian IV. war mehr als einer seiner Vorfahren zwar dazu geneigt, aber kaum hatte er auf Seiten des Handels und der Schifffahrt, welche die Verbindungen

Digitized by Google

mit gebildeteren Nationen vermehrten, damit angefangen, so riß der dreißigjährige Krieg auch ihn wieder mit fort in ein Unglück, aus welchem Glück für die Künste niemals erwachsen konnte. Das von der Tyranney Christians II. erbitterte Schweden war es vornehmlich, das, losgerissen sich damals von dänischer Oberherrschaft, seitdem auch stets die vernichtende Geißel über dem Lande führte. Hatte doch deshalb Dänemark bis ins sechszehnte Jahrhundert nicht einmal eine Literatur, und beschränkte sich nachgehends, was in dieser Beziehung geschah, bis zum achtzehnten Jahrhundert hauptsächlich nur auf Uebersetzung der Bibel und auf einige lateinische Arbeiten. Eine eigentliche Nationalliteratur sollte erst mit dem achtzehnten Jahrhunderte erstehen, wie mit dieser dann auch geboren werden eine bemerkenswerthe musikalische Cultur.

Noch später als Dänemark tritt, uralte und sich nie ändernde Volksweisen ausgenommen, Schweden in den historischen Kreis, und aus denselben Gründen zwar, wie jenes Land. An Sinn für die Kunst fehlte es den Schweden auch damals schon nicht, und mit seinem Volksliede, geistlich oder weltlich, haben wir bis weit ins achtzehnte Jahrhundert hinauf seine ganze Geschichte. Stand doch selbst auch in anderer wissenschaftlicher Beziehung Schweden dem armen Dänemark noch nach. Mit dem Volksliede war früh auch eine Art Volkspoesie dort erwacht, aber kein Mensch dachte an die Aufzeichnung so wenig des Einen, als des Andern, so wenig der Melodie, als des Textes. Beides war und blieb der Tradition anheimgegeben, bis eine neuere Zeit sich auch in diesem Stücke verdient machen sollte. Nicht einmal an eine Uebersetzung der Bibel ward gedacht, und erst die Könige aus dem Hause Wasa sollten die Begründer auch einer Art schwedischen Literatur und Wissenschaft werden, wobei als ein neues Hinderniß ihnen aber die Rohheit und Unbeholfenheit der Sprache entgegenstehen mußte, das zu überwinden abermals viele Zeit und Mühe kostete. So beginnt, wie in der Literatur, denn auch in der Musik erst im achtzehnten Jahrhunderte für Schweden eine lebenvollere Epoche, und habe ich hier noch so wenig darüber mitzutheilen, als etwa gar über den letzten skandinavischen Theil, Norwegen und Island.

§. 86.

Fortsetzung.

Von da auch den slavischen Völkern uns insbesondere noch zuwendend, treffen wir in Rußland zunächst das Verhältniß nicht anders, und nur die Kirchenmusik anlangend bietet daſſelbe für unsere Betrachtung hier einigen erheblichen Stoff. Mit dem christlichen Kirchendienste

Digitized by Google

erhielten die Russen natürlich auch die Kirchenmusik aus Griechenland, und ist diese daher keine andere, als jene, welche ich früher schon als die orientalische bezeichnete*), und die, gleich der alten occidentalischen oder römischen Kirchenmusik, ausschließlich im Gesange besteht, der in früheren Zeiten einstimmig und rein recitativischer Natur war, doch bis aufs siebenzehnte Jahrhundert hin und mehr noch in diesem dann sich bedeutend änderte. Wie in der römischen Kirche ein solcher Gesang gewöhnlich Cantus planus genannt wurde, zum Unterschiede von dem Cantus figuralis, so hieß derselbe in der griechischen Kirche insbesondere Säulengesang, russisch Stolpowy. Nach der fünfzehnten Regel der Laodiceischen Kirchenversammlung ward für denselben bei den Russen auch das Amt eines eigenen Kirchensängers gegründet, der Djak oder Djatschka (Cantor) genannt wurde. Als die Griechen anfingen, ihren Säulengesang weniger recitativisch, vielmehr melismatischer und verzierter zu halten, folgte natürlich auch Rußland bald nach. Dieser Gesang hieß zum Unterschiede von jenem ältesten, blos recitativischen, taktlosen Säulengesange der domestische Gesang, weil die Sänger δομεστικοι genannt wurden. Immer aber war auch dieser domestische Gesang ein blos einstimmiger, und von einer Kenntniß der Harmonie in Rußland treffen wir erst im eilften Jahrhundert Spuren. Für einen solchen harmonischen oder symphonischen Gesang hatten die Russen aber schlechterdings keine Mittel, und um Griechenland darin doch nicht nachzustehen, war man genöthigt, die Sänger auch dorther kommen zu lassen, die dann nach und nach verschiedene Sangweisen mitbrachten, welche nach den Provinzen, in denen sie als allgemeiner Normalgesang eingeführt wurden, auch einen besondern Namen erhielten, so daß wir den domestischen Gesang bereits zu Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts in Griechische, Bolgarische, Kiewische, Tschernigovische, Nowogorodische, Susdalische und noch manche andere Weisen eingetheilt finden. Uebrigens wurden alle diese Gesänge doch meist noch nur für eine Stimme gesetzt, und ich halte mich für berechtigt, zu glauben, daß, was bisweilen von einer Harmonie vor dem siebenzehnten Jahrhundert in der russischen und damit überhaupt griechischen Kirchenmusik berichtet wird, wohl in nichts Anderem bestand, als in der natürlichen Verschiedenheit der Stimmen nach Alter und Geschlecht, nicht aber in einer Harmonie von verschiedenen Intervallen, kurz nach unserem Sinne des Wortes. Von dieser liefert uns erst das siebenzehnte Jahrhundert auch in jener Kirchenmusik Beweise, und zwar dergestalt, daß wir sofort auf vier-, acht- und zwölfstimmige Gesänge stoßen,

*) Vergl. §. 16 ff. der Vorgeschichte.

Digitized by Google

die sonderbarer Weise aber alle noch durch keine förmliche und geordnete Cadenz sich auszeichnen. Als Einführer dieses wirklich mehrstimmigen oder harmonischen (domestischen) Gesanges in der russischen (griechischen) Kirche wird allgemein ein Metropolit Namens Nikon genannt. Dies beweiß um so mehr eben die Richtigkeit meiner Ansicht, daß die russische (griechische) Kirche erst im siebenzehnten Jahrhunderte eine wirkliche Harmonie erhielt, weil dieser Nikon, der Anfangs Metropolit von Nowgorod war und dann von Stufe zu Stufe bis zum Patriarchen von Rußland sich aufschwang, welcher Würde er später zwar wieder entsagen mußte, erst 1613 zu Nowgorod geboren wurde, und wer jene Einführung des harmonischen Gesanges in eine frühere Zeit verlegt, ihn offenbar mit einem andern Nikon verwechselt, der, aus Pontus in Kleinasien gebürtig, aber noch früher auch, nämlich im zehnten Jahrhunderte, schon lebte und sich zwar als eifriger Bekehrer sehr hervorgethan, indeß meines Wissens niemals für die Musik, am allerwenigsten in Rußland, Etwas geleistet hat. Wie auch hätte die russische Kirche schon im eilften Jahrhundert eine wirkliche Harmonie haben können, da Hucbald erst im zehnten Jahrhundert anfing, die Art und Weise zu lehren, eine gegebene Stimme mit einer zweiten zu begleiten, die allgemeine Praxis von dieser Lehre aber noch später Gebrauch zu machen wagte? — Gewiß also ist, daß Rußland im siebenzehnten Jahrhunderte erst, und zwar um Mitte desselben, eine ordentliche Harmonie in seiner Kirchenmusik erhielt; die Musik der Kirche aber war damals, den Volksgesang ausgenommen, auch seine einzige eigentliche Musik noch, und die Einführung der Harmonie in Rußlands Musik überhaupt fällt sonach auch erst in diese Zeit. Glücklicher Weise war damals der kunstliebende und für jeden Fortschritt in der Civilisation und Cultur eifrigst thätige Zaar Feodor Alexejewitsch an der Regierung, und wie derselbe sonst dem Patriarchen Nikon alles Vertrauen schenkte, so unterstützte er ihn auch bei diesem schönen Werke. Um möglichst schnell die Sache zu betreiben, wartete man nicht mehr auf die Sänger des fernen Griechenlands, sondern ließ solche, deren man nun in größerer Anzahl brauchte, aus dem nähern Polen kommen, die theuer bezahlt wurden, Schulen für den Gesang errichten mußten, und nun in diesen die Russen auch mit dem Mensuralsystem bekannt machten, das um des Erfolgs willen sich nothwendig mit dem harmonischen Gesange zu verbinden hatte. Daß es bei diesem wichtigen Schritte in der Reform für lange noch sein Bewenden haben mußte, lag in der Natur der Sache, ward von anderer Seite her um so mehr aber nothwendig, als der eigentliche Held jener, Patriarch Nikon, in allerhand kirchliche Streite verwickelt, vom Schauplatze abzutreten gezwungen, ja sogar für längere Zeit eingekerkert wurde,

Digitized by Google

und nun für den Augenblick ſich Niemand fand, der in einem von ihm begonnenen Werke hätte fortfahren mögen.

§. 87.

Fortſetzung.

Litt dergeſtalt auf ihrem eigentlichſten und nächſten Boden ſolche Reform aber eine bedeutende Unterbrechung, ſo mußte nothwendiger Weiſe ihre Weiterwirkung über die Gränzen jenes hinaus, auch auf eine außerkirchliche Muſik, noch weiter hinausgeſchoben bleiben. Rußland erhielt auch in dem geſammten ſiebenzehnten Jahrhunderte noch keine andere Muſik, als ſeinen harmoniſchen, domeſtiſchen Kirchengeſang, der, wenn heute noch, um ſo ſtrenger wohl damals auch von aller inſtrumentalen Begleitung entblößt bleiben mußte. Eine Kammer- oder Hausmuſik in höherem künſtleriſchen Sinne des Wortes begann erſt mit Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, und eine Oper erhielt bekanntlich Petersburg erſt in der zweiten Hälfte deſſelben.

Alle Muſik außerhalb der Kirche war im ſiebenzehnten Jahrhunderte in Rußland noch Volksmuſik, in welcher ebenfalls aber hauptſächlich nur das von einzelnen National-Inſtrumenten begleitete Lied ſich auszeichnete. Daß wir heute die ruſſiſche Volksmuſik in eine harmoniſche und melodiſche eintheilen, und unter erſterer auch die ſogenannte Jagdmuſik begreifen, entſcheidet Nichts. Dieſe entſtand erſt im achtzehnten Jahrhunderte, als die Harmonie damals in den Volksgeſang überzugehen anfing. Ja das Volkslied an ſich auch ſollte erſt im achtzehnten Jahrhunderte zu Peter des Großen und der Kaiſerin Eliſabeth Zeiten ſeine eigentliche Glanzepoche erreichen.

Daß es auch in Ungarn und den noch übrigen Ländern ſich zu jener Zeit nicht anders, ja vielleicht noch weniger erfreulich verhielt, ſoll uns eine ſpätere Darlegung beweiſen. Nur das Deutſchland und Böhmen nähere und verwandte Polen lieh frühzeitiger von dieſem, was daſſelbe ſelbſt nur geliehen erhalten hatte, und wußte mit der Zeit es dann, als Verhältniſſe einen freiern Athem geſtatteten, auch zu ſeinem Eigenthum umzugeſtalten.

Digitized by Google

der vorigen Periode, dargethan, wie im Aufblühen einer selbstständigen Instrumentalmusik auch demjenigen Elemente erst ein dauernder und herrschender Eingang in das gesammte Wesen der Tonkunst gestattet wurde, das wir nach dem eigentlichsten Begriffe des Wortes allein das moderne zu nennen haben, und brauche mich daher hierorts nicht weiter mehr darauf einzulassen; durch das musikalische Drama aber ward zunächst auch die Möglichkeit eines solchen Aufblühens begründet. Allerdings feiert unsere Musik ihre wirksamste Schöne wohl nur, wenn sie auftritt im Vereine mit der Poesie, wenn das erläuternde Wort sich noch gesellt zu ihrem, dem Gefühle allein anheimgegebenen, unbestimmten Begriffe; doch ihr eigentlichstes Wesen, ihren ganzen innersten Gehalt, ihre Glorie, ihr Ich — wenn ich so sagen darf — mit Wahrheit zu entfalten wird ihr eben so gewiß auch blos möglich, wenn zu ihren Schöpfungen keines andern Mittels sie sich bedient, als auf welches allein sie von der Natur zu wirken angewiesen wurde, nämlich des Tones in seiner ganzen ätherischen Luftgestalt, wenn sie rein Musik ist, sich ganz und gar lostrennt von jeder ihrer Schwestern und blos in sich selbst die Befriedigung erstrebt, deren ihre Werke eben sowohl als künstlerische Erzeugnisse fähig sein müssen, als die Werke jeder andern Kunst, vor welcher sie nur den Vorzug noch bewahrt, daß sie, vermittelnd, versöhnend, verherrlichend, auch zu sich herüber zu ziehen vermag jedes Attribut, das Poesie oder Bildnerey ihr zu leihen vermögen. Eine solche reine Entäußerung ihrer selbst, ihres eigentlichen und wahrhaften Ichs war und wird der Musik aber lediglich nur möglich in der selbstständigen Instrumentalmusik, da hier allein sie ist eine reine Kunst der Töne, und im Gesange sie sich niemals zu trennen vermag von einer Thätigkeit des Geistes, der, ihrem innersten und wahrhaftesten Wesen nach als blos Sprache der Seele, sie indeß niemals ihre nächsten Kräfte leiht.

Feiert (um denselben Ausdruck noch einmal zu gebrauchen) somit aber die Musik in ihren vocalen Theilen wohl ihre wirksamste, doch in der instrumentalen ihre wahrhafte Schöne, — war demnach dem geistigen Auge mit Entwickelung einer selbstständigen Instrumentalmusik im siebenzehnten Jahrhunderte erst in seiner ganzen Wahrheit aufgegangen, wornach in dunkler Bewußtlosigkeit es sich wohl gesehnt, was in seiner Liebe zu dieser schönen Kunst der Seele es wohl geahnt, aber niemals doch eigentlich erschaut und begriffen hatte, war mit dem Lostrennen und der freieren Thätigkeit des Instrumentale von dem Vocale die Musik ihm auf einmal als das erschienen, was seiner Sehnsucht und ihrem eigentlichsten Begriffe nach sie seyn soll, als eine reine,

Digitized by Google

ſchöne Kunſt der Töne, ſo läßt ſich denken, wie von dem Augenblicke an auch alle Kräfte ſich vornehmlich nur auf dieſem Punkte fördernd concentrirten, und ſonach das dadurch erzeugte moderne Element in der Muſik, das wir begriffen haben vorzüglich in dem ſinnlichen Reize und der Schönheit einer geiſtig belebten Form, fortan und zunächſt ſich einen früchtereichen Boden auszubreiten und zu cultiviren ſtrebte eben durch allſeitige Kräftigung desjenigen Mittels, durch welches es ſeine erſte Begründung erhalten hatte.

§. 89.

Fortſetzung.

Monteverde hatte zu Anfange des ſiebenzehnten Jahrhunderts den erſten Verſuch gemacht, ſeine Dramen mit einem eigenen Orcheſterſatze einzuleiten: welchen weſentlich fördernden Einfluß dies auf die fernere Behandlung der Inſtrumente hatte, wie thätig ein Cariſſimi, Lully und Andere dafür waren, iſt uns bekannt; immer aber noch erſchien der inſtrumentale Satz nicht als eine eigentlich reine Tonpoeſie, mehr nur als eine Uebertragung vocaler Formen auf die Inſtrumente; doch kaum hatte der große Scarlatti das Werk ſeiner univerſellen Reform begonnen, ſo ſchwang auf den Flügeln ſeines hehren Genius ſich auch dieſer Theil unſerer Kunſt empor zu der Selbſtſtändigkeit, in welcher er zu genügen vermochte der längſt genährten Forderung des menſchlichen Geiſtes, und wie in dem kühnen Virtuoſenthume, von ſeinem erſten Entſtehen an, auch die Bedürfniſſe ſich ſteigerten, wie mit demſelben in magiſcher Kraft eben jener Sinnenreiz ſich beſonders entfaltete, den erhöhete Lebensluſt, belebtere Fantaſie und in der Mannigfaltigkeit ſich immer reicher geſtalteter Geſchmack jetzt auch von der Tonkunſt, wie früher von der Architektur, Bildhauerei und Malerei, verlangten, ſo ſehen wir in der That das achtzehnte Jahrhundert von ſeinem vorhergehenden vorzugsweiſe, und ungeachtet ihres ungleich jüngern Alters, die Inſtrumentalmuſik mit all' ihren Mitteln und Organen empfangen bereits in einer Vollſtändigkeit, Ausgedehntheit und Schätzung, als in Betracht jenes für ſich, wenn nicht andere Umſtände die Erſcheinung aufklärten und deutlich machten, kaum geglaubt werden ſollte, und ſo daß die Folgezeit wenig mehr hinzuzuthun hatte, denn nur zu vervollkommnen und angemeſſen zu erhalten das Empfangene den Fortſchritten, welche das Leben ſelbſt in ſeiner Entwickelung von Jahrhundert zu Jahrhundert, ja von Tag zu Tag unaufhaltſam macht. Ich muß hier auf die politiſchen Verhältniſſe noch einmal hinweiſen, in welchen der europäiſche Occident im Laufe des ſiebenzehnten Jahrhunderts ſich befand,

Digitized by Google

und welchen ich nicht minder denn dem Kunstinhalte an und für sich einen großen Theil der Ursache dieses im Vergleiche zu jedem andern Zweige wahrlich wunderbar schnellen Aufschwunges und dieser vorzugsweisen allgemeinen Beliebtheit der reinen Instrumentalmusik zuzuschreiben mich geneigt fühle.

Lassen wir die Geschichte der Völker reden, so war, Italien ausgenommen, fast das ganze siebenzehnte Jahrhundert, wenigstens den größten Theil desselben hindurch, der europäische Occident der Schauplatz verheerender Kriege; bringen dieselben im Augenblick ihrer Schlachten nun in der Regel im Allgemeinen auch Nichts als Unheil, Noth und Dürftigkeit über ihre Fluren, so bewirken sie anderer Seits doch einen ungleich größern Verkehr der verschiedenen Völker und Nationen mit einander, und solchem belebteren Verkehr im Gefolge geht immer eine Steigerung der sinnlichen Bedürfnisse, des Luxus und Geschmacks; konnte von Seiten unserer Kunst aber eine dahinaus zielende Befriedigung hauptsächlich nur durch Entwickelung höherer und freierer instrumentalischer Kräfte gewährt werden, so mußte der natürlichste Weg nothwendig zuerst auch zu diesen führen, ja mußte nothwendig darin auch der Grund liegen, warum z. B. in Deutschland und Frankreich besonders, vornehmlich aber in unserm Vaterlande, von dem Augenblicke an die Instrumentalmusik, ungeachtet ihres ersten Ursprungs in Italien, eine ungleich sorgsamere Pflege fand, denn die Vocal- oder jede dieser verwandte Musik. Wie sehr nämlich wir in den Melodien des Gesanges das Ohr und überhaupt die Sinnlichkeit zu befriedigen streben, immer bleibt denselben auch ein unmittelbarer Ausdruck der eigenen Subjektivität — und solche in Beziehung auf die Nation gedacht — des eignen nationalen Gefühls und Charakters. Vor dem dreißigjährigen Kriege schwieg, außer der Orgel und dem sie ersetzenden Klaviere, in Deutschland fast jede reine Instrumentalmusik; der Choral, die Motette, das Volkslied erschallten an ihrer Stelle als hehrer Ausdruck eines lebenskräftigen Volkes; es war Einigkeit noch in den Gemüthern, und diese Einigkeit fand sich wieder in dem Gesange; mit dem dreißigjährigen Kriege und seinen verschiedenen Stoffen aber ward diese Einigkeit gestört, und als es wieder Friede wurde, kannten die getrennten Herzen sich nicht mehr mit solcher Innigkeit denn vordem nähern, wied man daher auch den Wahlplatz, den Gesang, wo früher dieselben ihren Altar aufzurichten pflegten; der deutsche Sinn, die Nationalität war untergraben, und es bedurfte ihres Ausdrucks auch nicht so sehr mehr im Gesange; die Leidenschaften waren rege geworden, die Sinnenlust hatte Throne sich errichtet, das Gemüthsleben war verstummt, und verstummte mit ihm mehr und mehr auch seine nächste Aeußerung, der Gesang, so

Digitized by Google

wandte anderer Seits sich das natürliche Verlangen nach musikalischen Genüssen dem Instrumentale zu, wo jene Lust auch gleichsam mit größerer Freiheit sich zu baden vermochte. Generationen mußten hinsterben, ehe Deutschland sich nur in Etwas wieder aus dieser Sklaverey des zerrütteten Gemüthslebens und der bloßen sinnlichen Lust wieder erholte, und wirklich auch sehen wir um fast hundert Jahre nach dem 30jähr. Kriege im achtzehnten Säculum erst wieder die Vocalmusik in einer größeren Allgemeinheit und in einer Art sich dort erheben, daß sie angesehen werden könnte, als was sie in ihrer eigentlichsten Wesenheit uns erscheint, als ein subjektiver Ausdruck des Innern. Italien sollte weniger leiden durch jene schrecklichen Stürme von Außen, und wie es in seinem Herzen daher auch mehr seine eigentliche nationale Eigenthümlichkeit bewahrte, hielt es stets und stets auch mehr an der Vocalmusik noch fest, und überließ willig, was es im Instrumentalen erzeugte, dem bedürftigen Auslande zu weiterer Pflege, Förderung und Ausbildung.

§. 90.

Erhöhung der technischen Fähigkeiten.

Das Erste nun, worauf diese Ausbildung gerichtet war und, als demnach hauptsächlich eine Folge des gesteigerten sinnlichen Bedürfnisses in der Kunst, auch vornehmlichst nur gerichtet seyn konnte, war die Erhöhung oder Steigerung der technischen Kräfte in der Instrumentalmusik; denn durch Vermehrung solcher Kräfte war allein nur möglich, dieser den blendenden Glanz und jenen lebendigen Reiz zu verleihen, welcher von Seiten der Kunst auch dem Hange zum Luxus gleich kam, der allen Geschmack gefangen genommen und sowohl in das öffentliche als private Leben sich eingedrungen hatte.

Hinsichtlich der Bogeninstrumente erwarb sich, nach den anregenden Vorgängen eines Corelli, Gemminiani und Vivaldi, in der Beziehung vor Allen ein großes Verdienst und demnach auch eine eigentliche historische Bedeutung der bekannte Giuseppe Tartini, welcher im April des Jahres 1692 zu Pirano, einem Landgute in Istyrien, geboren wurde, und Anfangs zwar dem geistlichen, dann dem richterlichen Stande sich widmen sollte und auch wollte, aber alsbald doch der Macht der Natur, des Talents, wie der leiblichen und geistigen Richtung seines Temperaments unterlag und die Musik zum Beruf, zur vornehmsten Aufgabe seines Lebens wählte. Wer die specielle Geschichte dieses Mannes kennt *),

*) Unter andern Werken ist sie übersichtlich auch enthalten in meinem „Universallexicon der Tonkunst."

Digitized by Google

mag ſich nicht wundern, wie gerade er es ſeyn ſollte, der mit leitender Hand hier in den Organismus der Entwickelung der Inſtrumental-Muſik eingreifen durfte. Ein höherer Wille hatte ihn mit den ſeltenſten Fähigkeiten ausgerüſtet; ſorgſame Jugenderziehung dieſelben zugleich auf eine Weiſe zu entwickeln geſtrebt, wie es, hätte er von Anfang an den Entſchluß gefaßt gehabt, ſich dem kaum aufgeblühten Virtuoſenthume zu ergeben, ſchwerlich der Fall geweſen ſein würde; Luſt, Liebe und Talent zogen unwiderſtehlich ihn zur Kunſt hin; eine lebhafte Fantaſie, leicht erregbares Gemüth und körperliche Gewandtheit begründeten ein natürliches Streben nach Vervollkommnungen, Erweiterungen, Verbeſſerung und Vermehrung vorhandener Kräfte, wo nur immer er ſich thätig hätte beweiſen wollen; Umſtände mancherley Art führten, bei all' ſolchen Anlagen und geiſtigen wie körperlichen Richtungen, gleichwohl ihn aus dem öffentlichen Leben hinaus in die ſtrenge Einſamkeit eines Kloſters zu Aſſiſi, wo ihm Nichts blieb, als ſein Talent und ſeine Liebe, als er ſich ſelbſt gleichſam: wie hätte er da nicht eben jenen, ſich ſelbſt auch leben müſſen und alle Neigungen, alle jene Kräfte auch auf einem Wege entfalten, der in Folge ſolcher Liebe vor allen ihm auch der liebſte, theuerſte und fruchtbarſte war im Leben. Wir bewundern die Fügung Gottes und ſagen Dank jetzt ihm für den Willen, der damals Jedem allerdings noch unerforſchlich ſcheinen mußte! — Er nahm die Violine zur Hand, auf welcher er früher ſchon einigen Unterricht genoſſen hatte, und verſuchte, einem geheimnißvollen Triebe mit den bereits gewonnenen Fertigkeiten zu genügen. Man ſagt, daß ein gewiſſer Pater, Namens Boemo, der Organiſt in dem Kloſter war, ſein Lehrer geweſen ſey und ſeine Studien geleitet habe, und es mag das, in formeller Beziehung angeſchaut, auch wahr ſeyn; allein ich bezweifle dennoch, daß jener Pater, der unſtreitig länger ſchon dem Kloſter angehörte, in dem kaum außerhalb demſelben emporgeblühten und ſich ſelbſtſtändig erwieſenen Virtuoſenthume auch ſächlich ſchon eine ſolche Fertigkeit ſich erworben hatte, daß ſeine Leitung einem ſo kühnen Geiſte, einem ſo kecken, verwegenen Streben, wie dem Tartini's, hätte lange genügen und von deſſen Fluge nicht ſofort überragt werden können. Ohne Zweifel war Tartini in dieſer ſeiner kloſterlichen Einſamkeit bei ſeinen muſikaliſchen Uebungen, zumal das praktiſche Studium der Violine anlangend, vornehmlich nur auf ſich ſelbſt, auf ſeine eignen Kräfte, die Inſpiration ſeines Geiſtes und das Glück ſeines eminenten Talentes verwieſen, und es war gut auch, daß er dies war; denn ſo allein, ſo ganz und gar losgeriſſen auf einmal von aller Schule, wenn irgend eine ſolche ſchon für das Violinſpiel exiſtirte, ſo entrückt von allem Einfluſſe hergebrachter Norm und und Sitte, konnte ein Genius, wie der ſeine, am gewaltigſten und rein-

Digitized by Google

ſten auch alle ſeine eignen Kräfte entfalten und dem Ziele deſto beſtimmter und ſchneller entgegen eilen, das ein ewiger Urgeiſt ihm vorgezeichnet hatte. Tartini verſuchte und übte ſein Inſtrument, wie es das, was wir Zufall zu nennen pflegen, ihm einmal eingab; keine Schule leitete ihn und ſetzte ſeinem Studium etwa nicht zu überſchreitende Gränzen; in ganzer Freiheit durfte ſein künſtleriſcher Geiſt ſich bewegen und offenbaren. Daß er dabei auf Dinge und Verhältniſſe, namentlich in der Bogenführung, in der Applicatur und den mannigfach möglichen Tonverbindungen, gewiſſermaßen ſtoßen mußte, welche eine frühere, und außerhalb ſeiner engen, nicht gekonnten einſamen Zelle im Gebrauch befindliche Art des Violinſpiels noch nicht gekannt hatte, ja wohl nicht einmal für möglich halten mochte, dürfen wir aus dem Grunde ſchon glauben, als überall in der Natur die iſolirte Kraft auch nur ihren eignen und in der Regel bis dahin noch ungekannten, zu den wunderbarſten Reſultaten oft führenden Weg zu gehen pflegt. Ganz neue Arten von Toncombinationen waren es, die er entdeckte, und die Realiſirung ihrer Möglichkeit war es, die gleich darnach denn auch ganz neue Arten von Applicaturen und Bogenführungen hervorrief, welche in der That er für ſeine Zeit zu ſolch' hoher Vollkommenheit brachte, daß, als er darnach dieſelbe dann durch Unterricht auch zu verbreiten wußte und ihre Bewunderung das allgemeine Streben der Nachahmung im Gefolge hatte, mit Recht man ihn für die geſammte gegenwärtige Periode als den Vater, den Inbegriff der ganzen Kunſt des Geigenſpiels verehrte und noch verehren muß. **Il maestro delle nazioni** nannten ſtolz ihn die Italiener, und Deutſchland wie Frankreich und die übrigen Länder beeilten ſich, ihre ausgezeichnetſten jungen Geigenſpieler von ihm bilden, und auf ſolche Weiſe ſeine Kunſt auch ihr Eigenthum werden zu laſſen.

§. 91.

Fortſetzung.

Das ganze Maaß und Ziel der neuen Art des Violinſpiels, wie die wunderbaren und bis dahin noch nie gekannten techniſchen Fertigkeiten, welche Tartini durch jene ſeine einſamen klöſterlichen Studien vorbereitete und entwickelte, — dieſes Maaß ganz und in ſeiner höchſten Fülle zu begreifen, ſchauen wir am ſicherſten wohl auf die ſogenannte „Teufels-Sonate“ zurück, welche Tartini eben zu jener Zeit componirte und welche uns heute auch noch als am merkwürdigſten von allen ſeinen Compoſitionen vorliegt. Man geſtatte mir, die gewöhnliche Geſchichte dieſes Muſikſtücks hier wieder zu erzählen; ſie klingt wunderbar, mährchenhaft, und mag in ihrer Form auch wohl Alles mit einem unſchuldigen Mährchen blos theilen; indeß iſt ſie nicht ohne Sinn und beweiſt am beſten die Rich-

Digitized by Google

tigkeit meiner im vorigen Paragraphen ausgesprochenen Ansicht von dem künstlerischen Leben Tartini's in jenem Kloster zu Assisi und von der Art des Hervorbrechens seines außergewöhnlichen Genius, wie die Sonate selbst die damalige, wenn auch noch regellos, doch eine erfindungssüchtige (möchte ich sagen) Richtung desselben darthut.

Tartini's Jugend war nicht vorwurfsfrei geblieben, und dies rücksichtslose Hinwegsetzen über alle Sitte und Ordnung, welches das früh auflodernde Feuer und eine unbändige, kräftige Regsamkeit seines Geistes und Talents verantworten mochte, ja eben auch die Ursache gewesen der Flucht von Padua, wo er die Rechte studirte, nach Rom und von da in jenes Minoritenkloster zu Assisi; nicht selten wohl mochten da in dieser verborgenen Einsamkeit, wo kein Späherauge ihn erblicken sollte, Unruhe im Innern und Gewissensbisse über der Vergangenheit schweren Inhalt ihn plagen, und war seine einzige Beschäftigung einmal Musik, so konnte es leicht kommen, daß auch im Traume ihn alle diese Dinge bisweilen beschäftigten und seine betrübte Lage wie seine heißgeliebte Kunst in lichten Augenblicken der Seele seiner Fantasie zu gleicher Zeit und auf dem Boden des ewigen Weiterwollens und unzufriedenen Fortstrebens zu thun machten. „Obendrein bist du noch ein kalter, erfindungsloser Componist und alltäglicher Geiger — sagte ihm da und auf solche Weise einmal der züchtigende Teufel im Traume — ein Stümper, der sich einbildet, Etwas zu seyn und zu können, und auch da noch Nichts ist und Nichts vermag; höre mir einmal zu, wie ich es kann, tausendmal besser"; — und der Teufel geigt, spielt eine Sonate, wie Tartini noch keine gehört, voller Triller, wie der Träumende sie so außerordentlich liebte, aber nie recht zur ganzen Zufriedenheit hervorbringen konnte, ein Doppelgriff, ein doppelter Triller, — welch' Entzücken! — er erwacht; glaubt aber immer noch die Sonate zu hören, so lebendig, so täuschend war der Traum gewesen; nimmt Papier, Tinte, Feder; zeichnet auf, was ihm so lebhaft noch im Ohre schwebt; eine Sonate entsteht, wunderlich, schwierig, voller Triller, wie noch keine vorher; seltsam! — er quält sich ab, was das innere Auge erschaut, und durch Hand und Griffel nun auch auf das Papier gekommen war, nun auch mit dem Instrumente selbst in's Leben zu rufen; es gelingt ihm; neue Erfunde; ein Riesenschritt vorwärts auf dem Wege; wenn auch noch lange nicht treu und nah genug dem Bilde, das der schelmische Teufel ihm in so überschwenglicher Schöne gezeigt, doch ein Aehnliches, ein Abbild des Erschauten, und „war es in leibhaftiger Gestalt der Teufel, der grinsend mir dieses Werk vorgespielt, diese neuen Combinationen entdeckte, so soll „Teufelssonate" es auch heißen in seinem, wenn auch nur matten Conterfey, und dieses zum ewigen Andenken an jenen furchtbar-

Digitized by Google

ſeligen Augenblick in der Nacht hängen nun fortan über meiner Thür zu Jedermanns Anblick."

Dies die Geſchichte des merkwürdigen Muſikſtücks; und als mit ſeinem Inhalte nun, der ſich uns in einer bewundernswerthen, urplötzlichen, doch — wie es die coloſſalen Wirkungen des ausſchließlichen Genie's gewöhnlich wollen — auch regel- und zügelloſen Erweiterung der geſammten Technik des Geigenſpiels darſtellt, Tartini mit der Zeit und Geſtaltung der Umſtände endlich wieder heraustrat aus der klöſterlichen Einſamkeit in das öffentliche Leben, daſelbſt in der Schule ſtark gewordene Virtuoſen, wie z. B. einen Veracini zu Venedig, hörte, ſich von der Kraft der Ordnung und der künſtleriſchen Symmetrie überzeugte, und mit der Gewalt ſeines Talents und ſeiner ausnehmenden geiſtigen Bildung dann auch ſolche noch zu vereinen wußte mit der Fertigkeit, in Beziehung auf welche er der Schule bereits weit vorangeeilt war, konnte nicht anders, als aus ſeiner Leiſtung ein Bild entſtehen, das für den Begriff und das künſtleriſche Auge damaliger Zeit ſich als die höchſte Vollendung der Kunſt des Geigenſpiels, als das Bild ausbreitete, in deſſen Nachahmung und möglichſter Erreichung allein noch die Aufgabe alles verwandten Virtuoſenthumes beſtehe. Es war dies ohngefähr im Jahre 1720, als er ſo vollendet, wie der Heros des Geigenſpiels, in der öffentlichen Kunſtwelt wieder erſchien. Padua ſtellte ihn als erſten Violiniſten an ſeiner Kirche des heil. Adonis an, und von deren Kuppel leuchtete und ſtrahlte ſein Bild über ziemlich die geſammte neue muſikaliſche Welt, d. h. für jene Zeiten ziemlich über halb Europa, über Italien, Frankreich, Deutſchland, Spanien, England u. ſ. w., wo überall er als das einzig nachahmungswürdige Muſter galt. Fürſten und reiche Private beriefen ihn dorthin, um ihn zu hören und den um ihnen verſammelten verwandten Kunſtgenoſſen als Vorbild zu zeigen. So namentlich der Graf Kinsky zu Prag, der ihn drei Jahre daſelbſt feſtzuhalten wußte, und ſich dadurch um das Violinſpiel, vornehmlich in Böhmen und den öſterreichiſchen Staaten, kein geringes Verdienſt erwarb. Zuletzt vermochte er dem allſeitigen Verlangen nach Unterricht, den er bis dahin bald hier, bald dort während eines mehr oder weniger langen Aufenthalts ertheilt hatte, nicht mehr auf ſolche Weiſe Genüge zu leiſten, und errichtete, um gewiſſermaßen das Werk der Reform zu vollenden und ſeiner zeitigen Herrſchaft in der bezeichneten Kunſt die Krone aufzuſetzen, im Jahr 1728 zu Padua eine öffentliche Muſikſchule, welche alsbald zu einem Weltruf gelangte, und zu welcher die Schüler aus allen Ländern Europa's herbeiſtrömten, um herangewachſen dann ſein Wort und Beiſpiel noch weiter zu verbreiten, als dies ſeiner eignen Perſon nur irgend möglich geweſen wäre. Als der ausgezeichnetſte und in ſolcher Beziehung auch thätigſte unter die-

Digitized by Google

ſen ſeinen Schülern werden Pietro Nardini, welcher zu Livorno 1722 geboren wurde, und der etwas jüngere Gaetano Pugnani, der halb Europa bereiſte, genannt, ſo daß für die Bogeninſtrumente immer auch jetzt noch nur Italien als die eigentliche Quelle höherer künſtleriſcher Belebung angeſehen werden muß.

§. 92.

Fortſetzung.

Gleich fruchtbar wollte daſſelbe ſich nicht vielleicht auch für die Blasinſtrumente bewähren: hier waren es Frankreich und Deutſchland, welche dem Bedürfniſſe Befriedigung und dem Auslande, wie ſich ſelbſt, die Mittel verſchafften, auch von ſolcher Seite her mit mehr Kraft einzugreifen in das Leben des von den Bogeninſtrumenten jetzt faſt einzig beherrſchten Orcheſters.

Die Oboe zwar ward, wie in Italien entſtanden und von hier aus im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts erſt nach Deutſchland und Frankreich gebracht, auch fortan hauptſächlich nur in Italien, ihrem Vaterlande, noch gepflegt, und wo ſich dort vielleicht ein Virtuos auf dem Inſtrumente hervorthat, war es entweder ein ausgewanderter Italiener, oder doch ein in Italien ausſchließlich gebildeter Künſtler. Man nennt Aleſſandro Beſozzi*) als denjenigen, welcher zuerſt die Oboe nach Deutſchland und Frankreich, dann auch nach England brachte, und er, nebſt ſeinen beiden etwas jüngeren Brüdern, Antonio und Gaetano**), ſcheint es auch geweſen zu ſein, welcher mit dieſen, die ganze erſte Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, alſo unſere gegenwärtige Periode hindurch, allein als Hoboenvirtuos und als Förderer ſeiner Kunſt in techniſcher Beziehung ſich in Etwas bemerklich machte. Antonio kam gegen 1740 erſt nach Deutſchland, blieb dann aber, da er in Dresden eine Anſtellung fand, länger denn dreißig Jahre daſelbſt, das Werk fortſetzend, welches ſein nach Frankreich übergegangener älteſter Bruder begonnen hatte. Gaetano wählte zuerſt Frankreich, dann England zu ſeinem Wahlplatze, und ihm iſt die frühe Aufnahme der Hoboe in die daſigen Orcheſter wohl beſonders auch zuzuſchreiben. In Betracht der Fortſchritte aller übrigen Blasinſtrumente aber kann vorzugsweiſe ſich unſer Blick nur nach Deutſchland und Frankreich wenden.

So war es für die Flöte z. B. der unvergeßliche Deutſche, Johann Joachim Quanz, der das Bedürfniß ihrer weiteren Ausbildung eben

*) Geb. zu Parma 1700 und geſt. zu Turin 1775.

**) Erſterer war geb. zu Parma 1714, und letzterer 1725.

Digitized by Google

so wohl begriff, als darauf dann hauptsächlich auch sein erfolgreiches Wirken und Streben gerichtet seyn ließ. Quanz, 1697 zu Oberschaden im Hannöverischen geboren, und in der Zunft der Stadtmusiker herangewachsen, hatte Anfangs die Violine, dann das Clavier, und endlich auch die Hoboe zu seinen Hauptinstrumenten gewählt. Dresden, damals einer der vornehmsten musikalischen Sammelplätze Deutschlands, war die Wiege dieses seines vielseitigen Talents. In Diensten eines Stadtmusikus hörte er daselbst mehrere Virtuosen, welche auch Deutschland damals schon, wie für das Clavier, so namentlich auch für die Violine, und zwar entweder eingeborne oder auch ausländische, besaß, wie z. B. einen Pisendel, Hebenstreit, Weiß, Richter, den lange in Dresden wohnenden Veracini u. A., und er strebte, einen würdigen Platz sich unter ihnen zu bereiten; eine größere Reise indessen, welche er durch Deutschland, Italien ꝛc. machte, überzeugte ihn von der ungleich geringen Achtung, in der die Flöte gegenüber von ziemlich allen andern damals gebräuchlichen Instrumenten allgemein stand, und entbrannt für die „süßen" Klänge dieses Rohres, das aus dem grauesten Alterthume schon zu uns herüber gekommen war, und von dessen wunderbaren Wirkungen auch in seinem dürftigsten Zustande ein Homer, Pindar, Horaz und andere alte Dichter der classischen Griechen- und Römerzeit begeisternde Verse gesungen, beschloß er, von Stund' an sich diesem Instrumente zuzuwenden und nach Kräften zu seiner allgemeinern Verbreitung und schätzungsvolleren Aufnahme beizutragen: ein Unternehmen, das ihm im vollkommensten Maaße und zum Danke der erfreuten Nachwelt denn auch gelingen sollte. Den ersten dahin führenden glänzenden Sieg feierte er zu Neapel, als er unter Hasse's Protektion sich vor Alessandro Scarlatti, bei dem jener eben den Contrapunkt studirte, hören lassen durfte. „Laßt es gut seyn, — sagte der ehrwürdige Altmeister — ihr wißt ja, daß ich die Blasinstrumentisten nicht leiden kann, weil sie alle doch nur falsch blasen"; aber Quanz spielte dennoch, und — Scarlatti ließ sich nicht allein herab, einige Flötensolo's eigens für ihn zu schreiben, sondern von dem Augenblicke an war in ganz Italien auch die Flöte nicht mehr so hintenangesetzt, weil jenem Meister sie gefallen. Nicht weniger glücklich erging es ihm und seinem Instrumente, das er nun auch vielfach verbesserte *), in London und Paris. Daß in Deutschland er noch erfolgreicher durchgriff, dazu mochte nicht wenig auch seine Stellung am Hofe Friedrichs des Großen und die eigene Vorliebe dieses alles öffentliche Leben damals durchdringenden und

*) Man sehe einen der nächstfolgenden Paragraphen.

Digitized by Google

beseelenden Monarchen für die Flöte beitragen; doch gleichviel auf welchem Wege er so schnell einen unerwarteten Sieg errang, den Triumph durfte er feiern, und unsere heutigen Flötisten haben vornehmlich nur Quanz als den Vater und Gründer ihrer Kunst zu ehren. War er es doch auch, welcher die erste deutsche und zugleich für den damaligen Stand der Dinge umfassende Flötenschule verfaßte und herausgab. Dieselbe erschien 1752, verbreitete sich weit, so daß sie selbst ins Französische übersetzt ward, und wirkte demnach überall in dem fördernden Sinn ihres Meisters. Nach Quanz sehen wir Flötenvirtuosen im bessern Sinne des Wortes erstehen überall, in Frankreich, wie in Deutschland und England, seltener in Italien, wo man bis jetzt kaum noch wagte, dem Streichquartett mehr denn eine Hoboe, ein Paar Hörner und einen Fagott zuzufügen.

§. 93.

Fortsetzung.

Daß übrigens auch der Fagott in dieser Periode bereits eine bemerkbarere intensive Förderung erfahren hätte, läßt sich nicht sagen. Gegenwärtig war er in dem Orchester ziemlich aller Länder, und besonders in Deutschland und Frankreich ward er in allen seinen Gattungen, auch in verschiedenen Dimensionen schon gebraucht, doch immer mehr nur als blos ausfüllendes Orchesterinstrument, als Grundlage des Blaschors, und noch keineswegs mit einer hervorragenden Persönlichkeit, zu welcher ihm zudem auch die organische Fähigkeit noch mangelte, in deren Beziehung er erst gegen Mitte unsers achtzehnten Jahrhunderts sich ausbildete, um von einem Ozi zunächst dann intensiv auch eine höhere Ausbildung zu erhalten.

Aehnlich verhielt es sich mit der Clarinette, und war dieselbe gleich bei ihrem Entstehen auch mit einem wahren und solchen Enthusiasmus aufgenommen worden, daß sie alsbald den Zinken zu verdrängen anfing und sich zu Anfang unsrer Periode sogar schon nach Frankreich und England verbreitete*), so war sie doch im Ganzen noch zu jung, als daß sie hätte für diese nächste Zeit schon auf eine erheblichere künstlerische Bedeutung Anspruch machen dürfen. Erst gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts weiß die Geschichte einige fertige und solche Spieler auf diesem Instrumente namhaft zu machen, welche nach damaligem Stand der Dinge den Namen Virtuosen verdienten. Das Bedürfniß nach Schulen für diese aber, wie die unabweisliche Befriedigung desselben zeigte sich erst in der nächstfolgenden Periode, in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts.

*) Italien sträubte sich lange gegen ihre Aufnahme.

Digitized by Google

Mit kühnen Schritten dagegen eilten alle übrigen Blasinſtrumente, nämlich die Blechinſtrumente, Trompeten, Poſaunen, Hörner ꝛc., wieder ihrer Vervollkommnung und damit auch einer höheren intenſiven Bedeutung entgegen, und geſchah ſolches — wie oben bereits angedeutet — hauptſächlich nur in Deutſchland und Frankreich, ſo waren wahrlich alle außerkünſtleriſchen Verhältniſſe dieſer Länder auch beſonders geeignet, in ihrer Rückwirkung auf die Kunſt dieſem Theile unſers Orcheſters einen beſondern Aufſchwung zu verleihen und zu geſtatten. Sie ſind zugleich die Inſtrumente des Kriegs und ritterlich muthigen Lebens, und hatten die Stimme des erſteren ſo viele Jahre hindurch, jeden andern Klang irdiſcher Lebenskraft überbietend, faſt allein noch geherrſcht auf deutſchem und franzöſiſchem Boden, ſo war in der geringen Zeit ruhigen Friedens, die jetzt hier und da erholend und erſtärkend eintreten ſollte, doch beſonders noch von letzterem erfüllt, und ein Stolz war hineingeſetzt in das möglichſt künſtliche Geſchmetter der Trompeten und den mächtigſten Klang der Poſaunen. Kaum in Paris erſtanden, brachte der böhmiſche Graf Spörker das Waldhorn gegen Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts nach Deutſchland, und gleich im Anfange des folgenden achtzehnten treffen wir auch ſchon ziemlich fertige Bläſer deſſelben, die aus den Jagdchören hervorgingen, von welchen Fürſten und andere Hohe ſich bei ihrem geliebten Waidwerk begleiten ließen, und dann als geachtete Vermittler der Blasharmonie bereitwilligſt in die Orcheſter der Theater, Cammer-, wie Militär-Muſik aufgenommen wurden, welch letzterer, nur in etwas kleinerer und veränderter Form, das Inſtrument auch früher ſchon behufs der weit ſchallenden Signale gedient hatte.

§. 94.

Fortſetzung.

Wenn vor allen aber, und namentlich jetzt, nach den jüngſten erfolgreichen Vorgängen, dem Claviere eine beſondere Aufmerkſamkeit zugewendet wurde, ſo lag der Grund davon nirgend anders als in der ſchon damals hervorſtechenden vornehmſten Beſtimmung des Inſtruments, das geübteſte und verbreiteſte Organ der Cammermuſik zu werden, wie als vorzüglich befriedigendes Surrogat zu dienen für die Entbehrung jeder weiteren combinirteren Mittel.

Wie ich bei Darſtellung der Ereigniſſe in der vorigen unſerer Geſchichtsperioden bemerkte *), war das Clavier zwar ſeit dem vierzehnten Jahrhunderte ſchon, und beſonders ſeit Zarlino's Zeiten, wo ſogar bedeutende

*) Vergl. ſechſtes Kapitel, §. 62 ff. u. a. O.

Digitized by Google

Verbesserungen damit vorgenommen wurden, geübt und als zweckmäßiger Repräsentant reicherer Orchestermusik betrachtet und geliebt worden; allein zur Ausbildung einer eigentlichen Virtuosität auf demselben, wohin das übende Spiel der Organisten nicht gerechnet werden durfte, bahnte nach Bernardo Pasquini doch erst Alessandro Scarlatti einen wirklich erfolgreichen Weg, so wie derselbe überhaupt denn auch und eben dadurch der Vermittler zwischen einer hinsterbenden antik-classischen und neu emporlebenden großen modernen Kunstepoche werden sollte; und was nun dieser, für unsere Geschichte demnach nicht genug zu würdigende Mann auf gegenwärtigem Gebiete mit eben so viel Talent, Kraft als Einsicht begonnen hatte, sollte in laufender Periode zunächst seine weitere Fortbildung und Entwickelung erhalten durch die Bestrebungen seines Sohnes Domenico Scarlatti, dem, obschon er seinen Wirkungskreis vorzüglich nur auf vaterländischem Boden aufschlug, dennoch in solcher Beziehung dann vornehmlichst und wiederum nur in einer mehr oder weniger gleichen Richtung, die Deutschen sich anschlossen, und unter diesen vor Allen die deutschen Organisten, denen das Clavier längst als der vornehmste Wahlplatz ihrer Uebungen und Studien und zwar mit einer auch eigenthümlich sich schon gestaltenden Behandlungsweise gedient hatte. Ich komme späterhin wieder darauf zurück.

Domenico Scarlatti war 1683 zu Neapel geboren, aber nicht von seinem großen Vater gebildet worden, sondern von dem berühmten Organisten ꝛc. Francesco Gasparini zu Rom, einem der ausgezeichnetsten Schüler Pasquini's. Man könnte geneigt seyn, hieraus auf eine minder klare und bestimmte Vorabsicht Scarlatti's, des Vaters, zu schließen, das von ihm begonnene eben so große als schöne Werk der Trennung und Hebung der reinen Instrumentalmusik, welches — wie wir uns zum Oeftern überzeugt haben — den eigentlichen Mittelpunkt seines ganzen Strebens und der durch dieses bewirkten umfassenden Musikreform ausmachte, und welches ohnmöglich in der Zeit eines einzigen Menschenlebens ganz vollendet werden konnte, durch das ihm zunächst stehende und am innigsten mit ihm verwandte Talent des Sohnes fortsetzen und wo möglich vollenden zu lassen; allein bei näherer Betrachtung der Umstände muß gerade in eben der Art und Weise, wie er bei der Erziehung dieses verfuhr und auf welche er dieselbe zu ordnen und zu leiten bemüht war, einer der triftigsten Beweisgründe für solche Vorabsicht gefunden werden. Scarlatti, der Vater, war ein Contrapunktist (im engeren Sinne des Worts), so gelehrt und geübt, wie sicher einer, und nicht allein seiner, sondern ziemlich aller Zeiten, doch war ihm zugleich das innerste Wesen der Kunst auch in einem zu hellen Lichte aufgegangen, als

Digitized by Google

daß er nicht hätte irgendwo anders noch denn in jener Gelehrsamkeit blos den letzten Endzweck der Musik erblicken sollen, und diesem letzten Endzwecke immer kräftiger und entschiedener nachstrebend begriff er das contrapunktische Vermögen wohl als ein unentbehrliches, unveräußerliches Mittel desselben, durfte in seinem praktischen Wirken aber nicht solches als besonders bemerkbar voranstellen, sondern mußte hier zunächst und hauptsächlich nur das Ziel selbst den Consumenten immer deutlicher und klarer empfinden lassen. Das Verhältniß vom Vater zum Sohn und vom Sohn zum Vater sicherte ihm den Glauben dieses an die Richtigkeit seiner Ansicht, mit der Pietät auch die geistige Einheit, welcher zudem noch durch spätere Lehre und Beispiel entgegengekommen werden konnte. Nur auf die möglichst sichere Erwerbung des reichsten praktischen Mittels kam es daher noch an, und in sofern Francesco Gasparini zu den gründlichsten Lehrern damaliger Zeit in dieser Beziehung gehörte, der Vater aber über die Heiligkeit des Zwecks die Strenge des Mittels in jenem Verhältnisse hätte mehr denn bei irgend einem andern Unterrichte vergessen mögen, war es wahrlich wohlgethan, daß er den zum Nachfolger erkohrnen Sohn in die Schule Jenes schickte. Hier konnte derselbe lernen, was gelernt werden kann und muß in der Musik, zumal in deren instrumentalem Theile, und an dem Herzen des Vaters dann wieder erwärmt, mußte gleichwohl auch die Kraft ihm endlich werden, auf dem Wege fortzuwandeln, der von dem Vater geöffnet und ihm vorgeschrieben war in seinem besondern Bereiche, welches sich abgränzte in der Förderung der reinen Instrumentalmusik für die Cammer, als derjenigen Musikgattung, durch welche am meisten auf den Geschmack und somit auch auf die allgemeine Kunstgestaltung hingewirkt werden kann.

Abgesehen von all' solcher nothwendigen Folge aber ging in der That Domenico Scarlatti auch jenen und einen solchen Weg, und wie sein Vater, Aleſſandro Scarlatti, nicht mit Unrecht der Schöpfer der (im edelsten Sinne des Worts) modernen Richtung unsrer heutigen Musik überhaupt genannt zu werden pflegt und wirklich auch genannt werden muß, so dürfen wir ihn, den Sohn, insbesondere auch ansehen als den eigentlichen und ersten Schöpfer der heutigen Clavierspielkunst. Selbst zur Verbreitung dessen, was er schuf, trug er in Person Viel bei, und nicht etwa blos in seinem Vaterlande und durch fleißiges Heranziehen talentvoller und geschickter Schüler, sondern auch durch Reisen in's Ausland. So hatten, außer Italien, auch Spanien, Portugal, Frankreich und England z. B. ihm selbst noch die Ueberbringung und Gründung eines eigentlichen und wahren Virtuosenthums auf genanntem Instrumente in ihren Gauen zu danken, und sollte Deutſchland niemals auch seine eigene

Digitized by Google

Perſon ſehen, ſo empfing es mit verklärter Begierde doch ſeine Werke und endlich in Giuſeppe Scarlatti, der ſich die größte Zeit ſeines Lebens in Wien aufhielt und wahrſcheinlich ein Sohn von ihm, jedenfalls ein Enkel des großen Aleſſandro Scarlatti war, auch ſeine praktiſche Kunſt, die ſich ſowohl durch eine freiere, ſelbſtſtändigere und charakteriſtiſchere Behandlung des Inſtruments, als durch eine höhere, geiſtvolle Abgeſchloſſenheit der Form, denn vor ihm kaum von ſeinem, dazu auch viel zu allſeitig beſchäftigten Vater erreicht werden konnte, auszeichnete.

§. 95.

Fortſetzung.

Und darf ich endlich auch die menſchliche Stimme hier noch zu den Inſtrumenten rechnen — und ich darf es, da nicht minder ſie zu den Organen der muſikaliſchen Kunſt gehört, denn jedes andere künſtlich geſchaffene — ſo läßt ſich denken, daß die kühnen Anfänge, welche das vorige Jahrhundert ſchon in dem eigentlichen Kunſtgeſange gemacht, und denen ein Piſtocchi, Fedi, Redi u. A. ſo kräftige Hebel in ihren Schulen unterſetzt hatten, in dem außerordentlichen, das Gemüth eben ſo ergreifenden als das Ohr ergötzenden Reiz, den ſie entfaltete, auch den wirkſamſten Beweggrund einer eben ſo ſchnellen Verbreitung als überraſchend glänzenden Entwickelung fanden. Blieb Italien übrigens fortan das Land, in welchem dieſer Zweig der praktiſchen Muſik und des Virtuoſenthums ſolche unaufhaltſame Förderung finden ſollte, von wo aus dann nach und nach derſelbe in dieſer auch über die andern Länder Europa's ſich verbreitete, ſo darf uns das nach früher bereits erzählten Vorgängen und Verhältniſſen eben ſo wenig wundern, als die ſpäterhin darzuthuende allgemeine Volksſtimmung, namentlich in Deutſchland, wohl den Genuß derartiger Kunſtproductionen, niemals aber die eigene, aus wirklich ſubjektiver Kraft und Neigung hervorgehende Schöpfung deſſelben zuließ, und um ſo weniger, als in dieſen Produktionen, entſprechend jenem pfeilſchnellen, glänzenden Aufblühn der Geſangs-Virtuoſität überhaupt, bereits eine Richtung verfolgt wurde, die mehr zum Zweck, denn zum Mittel zu ſolchem die Sinnlichkeit der Form zu erheben jeder Zeit geneigt war, und welche, wie uns im dritten Kapitel dieſer Periode noch mehr klar werden wird, dann auch auf die Compoſitionsweiſe ſelbſt einen weniger erfreulichen Einfluß üben mußte. Mag es ſeyn, daß hauptſächlich nur die Zufälligkeiten in der Organiſation eines der wirkſamſten, thätigſten und einflußreichſten Geſangskünſtlers damaliger Zeit Veranlaſſung zu dem Vorherrſchen dieſer Richtung in der Kunſt des Geſanges gaben, ſo bleibt die Sache ſelbſt und ihre Geſchichte darum nicht minder wahr, und wir haben nur zu beklagen, daß

Digitized by Google

in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die Intentionen eines Scarlatti und anderer hoher Meister noch nicht besser verstanden und auch von Seiten der Tonsetzer, welche doch eher in der Stellung des Leitens und Regierens des Geschichtsgangs sich befinden sollten, solchen Anmaßungen bald auf eine Weise entgegen gekommen wurde, welche der Stabilität der tonangeberischen Kraft derselben nur noch mehr Thor und Riegel öffnen sollte. Ich meine den Castraten und Altsänger Antonio Bernacchi nämlich, einen Schüler Pistochi's.

Wie oft Pistochi in der Art und Absicht seines Unterrichts mißverstanden worden, habe ich schon im siebenten Kapitel der vorigen Periode darzuthun Gelegenheit gehabt *). Zum Studium und zur Uebung für seine Schüler setzte allerdings er manche in der Figuration fast übertrieben zu nennende Gesangspiece; indeß war der formelle Inhalt ihm nicht das eigentliche Ziel der schönen Gesangskunst, sondern hatte er dabei lediglich die Absicht, seinen Zöglingen auf derjenigen Seite und in der Beziehung die höchst mögliche Kraft anzueignen, wo der praktische Künstler, um alle Aufgaben seiner Kunst zu lösen und zu befriedigen, nie genug, noch weniger zu viel der Mittel besitzen kann. So aber verstand ihn und seine Unterrichtsweise unter seinen zahlreichen Schülern leider nicht der talentvollste und fleißigste, nicht der Bologneser Bernacchi **). Eines jener unglücklichen Opfer, bei welchen betreff der Erhaltung und Schönheit der Stimme die Operation nicht von dem besten und glücklichsten Erfolge gekrönt wird, und gleichwohl begabt von der Natur mit dem seltensten und bewunderungswürdigsten Gesangstalente, konnte er weniger sich die versprochenen und erwarteten Früchte seines beklagenswerthen Schicksals sichern durch einen wahrhaft schönen, denn möglichst künstlichen oder kunstreichen Gesang, und über dieses Verhältniß seiner ganzen künstlerischen Organisation denn bald mit sich selbst auch im Reinen, erhob er nothgedrungen gegen den Willen seines Lehrers auch das nun zum letzten Endzweck seines Berufs, was dieser gerechter Weise nur als Mittel desselben angesehen wissen wollte: ein durch die Macht der Umstände gleichsam erzwungener Gegensatz der Ansicht aber, den Bernacchi um so eiliger geltend zu machen suchen mußte, als hievon eben besonders noch die Gewißheit jener materiellen Vortheile in Ruhm und Lohn abhing, durch deren Verlangen allein damals alle Qualen der geduldeten Operation überwunden wurden. Die Geschichte erzählt von mancherley Auftritten, welche er dieserhalb mit seinem Lehrer selbst noch durchzumachen hatte. So versichert Rousseau z. B. in seinem

*) Man sehe daselbst besonders §. 70 ff.

**) Derselbe war 1700 zu Bologna geboren.

Digitized by Google

Dictionnaire de Musique unter Anderm, daß Pistocchi, als er einstmals Bernacchi singen gehört, ausgerufen habe: „Ich Unglücklicher, singen habe ich dich gelehrt, und du spielst mit deiner Stimme!“ — Doch muß Pistocchi selbst auch schon während der Schulzeit des Bernacchi eingesehen oder geahnt haben, welchen Weg derselbe dermaleinst gehen werde, denn nicht allein, daß er vor allen seinen Schülern ihm die Mittel zur Erlangung der höchst möglichsten Kehlfertigkeit an die Hand gab, sondern er verbot ihm sogar auch, irgendwo und auf welche Weise früher öffentlich aufzutreten, bevor er seine praktische Schule vollständig durchgemacht.

§. 96.

Fortsetzung.

Diese Schule bestand in Wahrheit aber in nichts Anderem, als in der Anlernung aller möglichen und der möglichst schwierigsten Passagen und Manieren, und als Bernacchi nun derselben entwachsen, machte die Hervorbringung und Effektuirung solcher Figurationen auch hauptsächlich nur die Aufgabe all' seines öffentlichen Wirkens aus, und wie er damit die sinnliche Menge hinriß zum Erstaunen und ein Ruf, eine Bewunderung demnach in der Oeffentlichkeit sich erwarb, wie vor ihm wohl noch kein Gesangkünstler besessen, so suchte nicht allein er selbst diese Künstlichkeit auf den höchst möglichsten Grad der Vollendung und Vollkommenheit noch zu steigern, sondern es strebten auch die übrigen Sänger, welche, ihn zu hören, aus allen Gegenden und Ländern herbeiströmten, ihm nachzuahmen und wo möglich ihn zu erreichen, wodurch dann sein Ansehen und sein Einfluß auf den Stand der gesammten Gesangskunst eben sowohl gesichert werden mußte, als es mit der Zeit ihn veranlaßte, zur möglichsten Hebung jenes Einflusses und jenes Ansehens auch selbst wieder Unterricht zu ertheilen und öffentliche Singschulen zu errichten, deren Methode um so mehr eine eigentliche Norm abzugeben gestattet war, als er mit Errichtung derselben sich nicht etwa blos auf einen bestimmten Ort beschränkte, sondern bald hier, bald dort sich aufhielt und eine Menge Schüler um sich sammelte, die dann seine Lehren und Principien überall hin verbreiteten und als den einzig rechten Maaßstab der schönen Gesangskunst aufstellten, wohin selbst noch zu reichen die Umstände ihm vielleicht nicht mehr gestatten mochten. So nennt man z. B. einen Raff, Amadori, Mancini, Guarducci, Farinelli (eigentlich Broschi) u. A. als solche seine Nachfolger und Schüler. Besonders aber war es der letztere, welcher durch einen schnell erwachsenen glänzenden Ruf wie durch wirkliche Virtuosität in bezeichneter Weise ihm die ausgezeichnetesten und

Digitized by Google

erfolgreichſten Dienſte leiſtete, namentlich was die Bruſt-Artikulation der bunteſten Tonfiguren betrifft, die einen Hauptgegenſtand ſeines Syſtems und ſeiner Methode ausmachte.

Bernacchi ſelbſt war, nachdem er in Italien, ſeinem Vaterlande, den Sieg ſeiner Manier geſichert und ſomit den Mechanismus des Geſanges in ſeiner höchſtmöglichſten Künſtlichkeit ſowohl zum Endpunkte alles Strebens als zum Ziele des Verlangens der dem Sinnlichen natürlich ſtets mehr zugethanen Menge aufgeſtellt hatte, längere Zeit in Deutſchland und England, um auch dort, wo möglich, ſeiner Kunſt einen gleichen Triumph zu bereiten; indeß konnte ſein eigenes Bemühen in der Sache hier doch nur als ſehr zweckmäßige Vorbereitung gelten, und dem künſtleriſchen ungleich höher geſtellten Farinelli mußte es vorbehalten bleiben, das angefangene Werk zu vollenden.

Dieſer Farinelli, der eigentlich Carlo Broſchi hieß *), 1705 zu Andria geboren, und (nach der allgemein üblichen Vorgabe) wegen eines unglücklichen Falles im zarteſten Kindesalter ſchon der Operation unterworfen worden war, hatte in der That, zuerſt in der Schule Porpora's zu Neapel, dann durch den Unterricht Bernacchi's in Bologna, eine Fertigkeit, eine Vollkommenheit des Mechanismus im Geſange ſich erworben, daß ſelbſt Bernacchi ſeine Prävalenz zugab, und vom Augenblicke ſeines erſten öffentlichen Erſcheinens an er auch Gegenſtand der allgemeinſten und unbegränzten Bewunderung blieb. Man kann ſich eine Idee von der Art und Weiſe, wie er dieſe außerordentliche techniſche Fertigkeit anzuwenden pflegte, und damit von der ganzen Tendenz ſeiner künſtleriſchen Wirkſamkeit machen, wenn man erfährt, daß Kaiſer Karl VI. ſelbſt ihn einmal ermahnt haben ſoll, nun aufzuhören, die Zuhörer durch ſeinen Geſang blos in Erſtaunen zu ſetzen, vielmehr auch nach Rührung derſelben zu ſtreben, und mit dem ſeltenen ſinnlichen Glanze ſeines Geſanges auch einen ſeelenvollen Ausdruck zu verbinden. Indeß war dies Erſtaunen mehr denn etwaige Rührung eine unerſchöpflich reiche Quelle materiellen Gewinnes, und wenn Farinelli auf den vielen Reiſen, die er durch Deutſchland, England, Frankreich, Spanien und ſein Vaterland machte, ein fürſtliches Vermögen ſich erwarb, ſo war dies für die übrigen Sänger jener Zeit und Länder auch Sporn genug, nur ihn und ſeine Singmethode als Vorbild zu wählen, und ſo einer ſpätern Periode die hiſtoriſche Gewißheit zu bieten, daß bereits in der erſten Hälfte des vorigen achtzehnten Jahr-

*) Den Namen Farinelli ſoll man ihm Anfangs nur ſcherzweiſe einer Familie Farina zu Gefallen beigelegt haben, mit welcher er während ſeines Aufenthaltes zu Neapel ſehr intimen Umgang pflegte.

Digitized by Google

hunderts der Kunstgesang in allen jenen genannten Ländern Europas in einer Weise sich verbreitet und zur Norm erhoben hatte, in welcher der mechanische Theil desselben kaum noch eine höhere Ausbildung zuließ, aber hauptsächlich auch als die einzig nothwendige Aufgabe des Sängers, die Virtuosität in ihrer höchsten Potenz als die eigentliche Kunst des Gesanges angesehen wurde.

Merkwürdig bei diesem Endresultat ist ein kräftiger Gegensatz, den Bernacchi mit seinen Schülern und Anhängern, unter ersteren namentlich Farinelli, Anfangs fanden in der weltberühmten und einst so hochgefeierten Sängerin Faustina Hasse*), der gleichwohl aber sie und ihre Methode in dem letzten vollkommenen Siege nicht aufhalten konnte. Diese Künstlerin, obschon erst im Jahre 1700 geboren, hatte gleichwohl den größten Theil ihrer musikalischen Bildung dem berühmten Benedetto Marcello noch zu verdanken, und bewegte sich sonach immer noch in jener einfach gemüthlichen Weise, welche besonders in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts, als auch die letzten Spuren eines klassisch musikalischen Alterthums zu verschwinden und zu verdorren anfingen, durch die Bemühungen eines Carissimi, Scarlatti u. A. geschaffen und belebt worden war, und welche insbesondere auch das System der damaligen Gesangsschulen zu Venedig, Bologna, Neapel ꝛc. ausmachte. Noch nicht volle 16 Jahre war sie alt, als sie zum erstenmal öffentlich auftrat, und neben einem außerordentlichen Talente von der Natur mit allen innern und äußern Vorzügen und Eigenschaften zu einer ausgezeichneten Gesangskünstlerin ausgestattet, war gleich Anfangs der Erfolg ihrer Leistungen auch ein vollständiger und der glücklichste. Wo sie erschien, war sie hochgefeiert, im In- und Auslande. Der wahrhafteste Glanzpunkt damaliger schöner Gesangskunst, war sie das Symbolum auch aller jüngeren und älteren Künstler und Künstlerinnen jener Zeit. Mit Gold wogen Deutschland, England und Frankreich ihren Besitz auf. Und dennoch hatte kaum sie 1727 von einer großen europäischen Wanderung sich nach ihrer Vaterstadt zurückbegeben, um fortan dort einem stillen häuslichen Kreise sich und ihre Kräfte zu widmen, aus welchem auch nur ihre bald darauf erfolgende Verehelichung mit dem unvergeßlichen Jos. Adolph Hasse sie wieder entfernen konnte, so waren die unbeschreiblichen Wirkungen ihres wahrhaft schönen Gesanges wieder vergessen, und schwelgte mit einer wahrhaftigen Wollust man in den sinnlichen Genüssen, die eben erwähnte Gesangsvirtuosen mit ihren Nacheiferern der Menge boten, so daß selbst

*) Eine geborne Bordoni aus Venedig, die gewöhnlich nur bei ihrem Vornamen Faustina genannt wurde.

Digitized by Google

Faustina endlich, als sie auf Zureden ihres Gatten sich nochmals zum öffentlichen Auftreten entschloß, wollte sie die Erinnerung an ihren frühern Ruhm bewahren, ebenfalls den bezeichneten Weg prävalirender Virtuosität betreten, und damit einem Systeme huldigen mußte, dem ihre erste Erziehung eben so sehr entfernt lag, als sie selbst wohl die Mittel und Kräfte, doch niemals die nöthige Ueberzeugung und den freien, entschlossenen Willen dazu hatte.

§. 97.

Regere Thätigkeit in der Instrumental-Composition.

So hatte denn gleich mit Beginn unserer gegenwärtigen Periode die Instrumentalmüsik, als das wesentlichste Band zwischen der modernen und der antik-klassischen Kunstepoche, auch nach allen Seiten hin Mittel und Wege zu einer höhern Belebung sich eröffnet, und in der augenblicklichsten Erweiterung und möglichsten Vervollkommnung ihrer Technik besonders jede und alle die Bedingungen erfüllt, auf welche ihre fernere Selbstständigkeit, dieser Inbegriff und Schlüssel aller modernen Kunstelemente, sich irgend nur zu stützen vermochte. Erst gegen Ende des siebenzehnten Jahrhunderts treffen wir unverkennbare Spuren eines frisch erwachenden Virtuosenthums, und kaum hat das achtzehnte ein Decennium und etwas mehr zurückgelegt, als auf allen den gebräuchlicheren Concert-Instrumenten auch schon Meister sich hervorthun, deren für jene Zeit vollendet technische Fertigkeit mit eben so viel Recht die Aufmerksamkeit und Bewunderung der civilisirten Welt auf sich zog, als sie uns jetzt, um der augenblicklichen bedeutenden Erweiterung willen, welche die Kunst der Instrumentalmusik überhaupt dadurch erhalten mußte, zu dem tiefgefühltesten Danke und der dankbarsten Erinnerung an ihre strebsamen Erwerber verpflichtet.

Daß mit solcher außerordentlich schnellen Ausbildung und Vervollkommnung der technischen Kräfte auch eine immer mehr sich steigernde allgemeine Liebe zu den Instrumenten Hand in Hand ging, ja daß umgekehrt die letztere der ersteren sagar noch vorauszugehen hatte, war eben so natürlich, als daß diese vermehrte Liebe und jene höhere technische Erstarkung nun auch durch eine entsprechende, um der Mannigfaltigkeit willen wo möglich verhältnißmäßig noch reichere Anzahl neuer Compositionen für die verschiedenen Instrumente sowohl einzeln, als in ihren mannigfaltigen Zusammensetzungen genährt und befriedigt seyn wollte; und so erschauen wir mit jener erhöhten Belebung der technischen Kräfte ebenfalls zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts auch schon eine ungleich regere Thätigkeit in der Instrumental-Composition, die, wie sich ebenfalls nicht anders denken läßt, hinsichtlich ihres innern wie äußern

Digitized by Google

formellen Charakters dieselbe Richtung im Allgemeinen zu verfolgen pflegte, in welcher voraneilend das Virtuosenthum selbst wir vorhin angetroffen und kennen gelernt haben, und um so mehr zwar, als im Durchschnitt keine andern Tonsetzer als die Virtuosen selbst es waren, von welchen eine solche regere Thätigkeit ausging.

Man kann nicht sagen, daß viele neue Formen in der Instrumental-Composition auch in dieser Periode schon entstanden wären, aber das Bild, das neu jetzt in den älteren, schon vorhandenen Rahmen eingezwängt oder eingefaßt wurde, trug ein neues, lebendigeres Colorit, wie es gestaltenreicher sein Tableau ausbreitete. Es ist hier noch nicht der Ort, mich ausführlicher über das innere wie äußere Wesen der Tonsetzkunst jener Zeit insbesondere auszusprechen; dazu bietet erst das dritte und vierte Capitel dieser Geschichtsperiode die gehörige Gelegenheit; bemerken indeß muß ich doch auch hier schon, daß, so weit faktisch sich der Stand der Dinge jetzt noch nachweisen läßt, alle Instrumental-Composition bislang stets blos in den Händen der Italiener und Deutschen noch verweilte, und wie weit auch die Franzosen oder Engländer daran Theil nehmen mochten, sie doch nichts der Art Erhebliches lieferten, daß es mit den italienischen und deutschen Arbeiten in eine vergleichende Wagschale hätte geworfen werden dürfen, so daß alle Kammermusik unserer gegenwärtigen Periode also (denn solcher gehörte — wie heute und immerdar — auch damals schon alle reine Instrumental-Composition vorzugsweise an) uns — wie wir sie betrachten — einzig und allein oder doch ihrem beachtenswerthesten Inhalte nach ausschließlich wieder auf Italien und Deutschland hinweiset.

Freilich können in vielen Geschichtswerken wir auch die Behauptung lesen, daß, die reine Instrumentalmusik für die Kammer anlangend, auch Frankreich in dieser Periode sich mit außerordentlich vielem Glücke thätig bewiesen habe; ja selbst Deutsche haben es über sich vermögen können, die französische Instrumentalmusik aus der ersten Hälfte des vorigen achtzehnten Jahrhunderts mit all' nur denkbarem Lobe zu übergießen und als das Muster sogar für die gesammte damalige Kammermusik aufzustellen; indessen läßt sich für jedes dahin lautende Raisonnement auch nicht ein einziger faktischer Beweis mehr anführen, da ziemlich alle französische Instrumentalmusik für die Kammer aus jener Zeit gänzlich verschwunden und — wie wir uns auszudrücken pflegen — vergriffen ist, und jedes Urtheil darüber somit nur auf einem gutmüthigen Nachschreiben und Nachreden leichtgläubiger Interessenten angesehen werden muß, deren seit den „vierundzwanzig königlichen Geigern" und Lully's Tagen es ja stets auch nicht wenige gegeben hat. Daß übrigens, wenn wirklich die

Digitized by Google

bezeichnete Musik Frankreichs damals so vortrefflich und „musterhaft“ sogar gewesen wäre, eben so wohl, ja noch verlässiger-wenigstens einige Zeichen davon auch bis auf unsere Tage gekommen wären, als dergleichen in Menge von der damaligen italienischen und deutschen Instrumental- und überhaupt Kammermusik uns vorliegen, ist gewiß ein Schluß, der weniger der Logik entbehrt, als das Umgekehrte sich aus irgend einem Umstande oder einer Veranlassung mit nur einiger Glaubwürdigkeit erklären läßt. — Von den Italienern waren es besonders die Scarlatti, und namentlich Domenico Scarlatti, der eine Menge Klaviersachen, vorzüglich Sonaten u. dergl. lieferte, die von den solidern Liebhabern des Instruments noch jetzt geschätzt werden müssen; Sachini, Tartini, Nardini, Pugnani u. A. schrieben, als Nachfolger auch in der Form von einem Corelli und seinen früher genannten Zeitgenossen, für die Bogen-Instrumente der erstgenannte vorzüglich viele treffliche Quartette. In Deutschland waren es vor allen Tonsetzern die Organisten, ein Händel und die Bach's an der Spitze, die hier dem Bedürfnisse mit ihrem Talente, Fleiß und reichen Wissen entgegen kamen, und wie wir demnächst in einem der folgenden Paragraphen erfahren werden, gestaltete sich unter ihnen auch bald eine ganz eigene Art und Form der instrumentalen Tonsetzkunst, die hinsichtlich ihrer künstlerischen Bedeutung eine natürliche Nahrung finden mußte in dem eigenthümlichen Geiste der Zeit und des nationalen Charakters.

§. 98.

Quantitative Vermehrung und Verbesserung der Instrumente des Orchesters.

Vor dem aber sei auch der quantitativen Vervollkommnung, welche unser Orchester von dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts an zu erfahren hatte, noch einige Aufmerksamkeit zugewandt, um in ihrem ganzen Umfange, nicht wie bisher blos intensiv, sondern auch extensiv die Mittel und Kräfte zu begreifen, über welche dasselbe zur Offenbarung eines solchen, es belebenden und durchdringenden künstlerischen Geistes zu gebieten und zu verfügen vermochte.

Wie ich andern Orts schon bemerkte, überkam das achtzehnte Jahrhundert, seinen wesentlichsten Bestandtheilen und Hauptelementen nach, ziemlich unser ganzes jetziges Orchester schon von dem vorhergehenden siebenzehnten Jahrhundert, nur waren einzelne Organe noch nicht zu solch' außerordentlicher Vollkommenheit und Spielfähigkeit gediehen, als in welcher heute wir dieselbe vielleicht besitzen, und waren andern Theils auch so mancherlei Zusammenstellungen und gleichzeitige Verbindungen, in

Digitized by Google

welchen wir jetzt derselben uns zu bedienen gar kein Bedenken tragen, entweder noch nicht gebräuchlich, üblich, oder gar durch das einmal herrschende Gesetz der Instrumentation verboten.

Am vollkommensten vorhanden, so daß die Folgezeit gar keine wesentlichen Veränderungen mehr damit vorzunehmen für gut fand, war das Streichquartett, weshalb dasselbe hier auch keinen Gegenstand längerer Betrachtung abgeben kann, ohne damit die Bemerkung zu unterlassen, daß das Violoncell in Deutschland erst gegen Ende der gegenwärtigen Periode sich einen allgemeineren Eingang errang, so gewiß es ist, daß einzeln es auch früher schon hier und da mit Bewunderung und Theilnahme gehört wurde. Mag darin, in diesem Mangel an Kenntniß und Uebung des Violoncells, auch der Grund liegen, warum ungeachtet der vielen, gründlichen und talentvollen Componisten, welche damals die deutschen Notenpressen beschäftigten, doch von keinem unter denselben auch schon ein eigentliches Quartett vorliegt, und alle Tonstücke dieser Art, welche wir aus jenen Tagen wohl noch aufzuweisen vermögen, nur von Italienern herrühren, mögen diese solche nun auch in Deutschland, Frankreich oder auf irgend welchem andern Boden, nur nicht in ihrem Vaterlande, geschrieben haben.

Unter den Blasinstrumenten war es vornehmlich die Flöte, welche, wie intensiv, so auch extensiv in gegenwärtiger Periode viele, sehr wesentliche Verbesserungen erfahren sollte, und hauptsächlich zwar durch den uns schon bekannten, für dieses Instrument überhaupt so sehr thätigen Quanz in Berlin. Vor Quanz ward in der Regel die Flöte aus einem ganzen Stücke verfertigt, und hatte außer dem Mundloche blos noch die sechs gewöhnlichen Tonlöcher. Ende des siebenzehnten Jahrhunderts erst fing man an, die ganze Röhre in drei besondere Theile zu theilen, also aus drei Stücken zu verfertigen, und die Stimmung, ob höher oder tiefer, ward durch ein sogenanntes Register am untern Rohrende bewirkt. Das Unsichere, Lästige und wenig Genügende dieser Bauart leuchtet ein. Vorzüglich waren die halben oder abgeleiteten Töne niemals ganz rein hervorzubringen. Quanz erfand daher, als er noch auf Reisen und zwar zu Paris war, zuerst die kleine dis- oder es-Klappe am Fuße, veranlaßte auch die Anfertigung des Mittelstückes in verschiedenen Größen, damit die Stimmung desto beliebiger gestellt werden konnte, und bildete endlich, um gleicher Ursache willen wie zu gleichem Zwecke, die so sehr wichtige Pfropfschraube. Durch alle diese Verbesserungen war das Instrument erst fähig geworden, einer freieren Fantasie und einem selbstständigen Orchester wie Solospiel zu dienen, und hatte es die Grundlage gewonnen, auf welcher zu seiner weitern Vervollkommnung leicht voran geschritten

Digitized by Google

werden konnte. Im Jahre 1727 erfand der geschickte und denkende Dilettant, Bauverwalter Gerhard Hoffmann in Weimar, eine weitere Klappe, durch welche die Applicatur bedeutend erleichtert und reiner gestimmt wurde, und die Instrumentenmacher folgten schnell nach, auch durch vorsichtigere Wahl des Holzes dem Instrumente eine solche Einrichtung zu geben, daß es zu Hervorbringung jeder Art melodischer Tonverbindung sich tauglich zeigte.

Die Hoboe erhielt ihre erste wesentliche Verbesserung durch Hinzufügung einer Klappe für das zweigestrichene c und dis. Im Jahre 1727 vermehrte der so eben genannte Gerhard Hoffmann dieselbe noch durch eine gis- und b-Klappe, und kaum waren diese vorhanden, so kamen auch noch eine h- und andere Klappen hinzu, welche dem Instrumente eine ziemlich vollkommene Reinheit der Intonation seine ganze chromatische Leiter hindurch verliehen.

Der Fagott reichte für seine begleitende Orchestermusik aus, und liegt die specielle Geschichte dieses Instrumentes überhaupt auch noch sehr im Dunkeln, so wäre ohne Zweifel doch ausfindig gemacht worden, welche Veränderung in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts damit vorgegangen, wenn überhaupt nur solche zu seiner Förderung damit vorgenommen worden wären, was Alles aber im Entferntesten nicht der Fall ist.

An der Klarinette ward zu der schon vorhandenen h-Klappe noch eine Klappe für das zweigestrichene eis oder des und für das kleine es zugefügt, was ebenfalls zur Erleichterung der chromatischen Scala auf diesem Instrumente bedeutend beitrug. Als der Erfinder dieser Klappen wird der einst berühmte braunschweigische Instrumentenmacher und Mechaniker Barthold Fritz genannt, der im Jahre 1766 starb.

Das Horn war stets in die Tonart Es gestimmt, d. h. Es war der tiefste Ton, den man auf demselben hervorbringen konnte; durch seine allmählig häufiger werdende Verwendung bei den Kammer- und Militärmusiken aber ward bald auch das Bedürfniß einer noch andern und wo möglich beliebig zu ändernden Stimmung fühlbar, und um solches zu befriedigen, erschienen die sogenannten Krummbögen und Setzstücke, und zunächst zwar in Frankreich, von wo sie mit dem Instrumente selbst sich schnell auch nach Deutschland verbreiteten. Die sogenannten Inventions-Hörner kamen erst nach der Zeit, zu Anfang der folgenden Periode auf. Auch erfand gegen Mitte des achtzehnten Jahrhunderts der Secondhornist an der (damaligen) königl. polnischen Capelle zu Dresden, Anton Jos. Hampel, die Sordinen, vermittelst welcher nun auch chromatische Ton-

Digitized by Google

folgen auf dem Instrumente hervorgebracht und der Ton überhaupt schnellstens höher oder tiefer gestimmt werden konnte.

Um auf der Trompete ein Gleiches zu erzielen, erfand der Thürmer auf der St. Peterskirche zu Hamburg, Namens Mayer*), ein eigenes Mundstück, da die noch immer etwas bedeutende Länge des Instruments, dessen Röhre damals in der Regel nur einmal gebogen und zusammengelegt war, ein Stopfen und Dämpfen, wie beim Horn, nicht zuließ.

§. 99.

Fortsetzung.

Auf die Saiten-Instrumente zurückkommend, verbesserte der geschickte Harfenspieler Hochbrucker in Donauwörth sein Instrument, die Harfe, auf welcher bisher wegen des störenden Umdrehens der chromatischen Hacken nur mit vieler Mühe und Einschränkung in verschiedenen Tonarten gespielt werden konnte, dadurch, daß er um 1720 die Pedalharfe erfand, bei welcher bekanntlich die nöthige chromatische Erhöhung oder Vertiefung der Saiten in jedem Augenblicke durch einen Fußtritt, der mittelst eines innern Mechanismus mit jenen Hacken in Verbindung steht, bewirkt werden kann.

Am wenigsten wollte, und konnte auch wohl, bei der außerordentlich gesteigerten allgemeinen Liebe zu diesem Instrumente und bei den ungleich höheren Anforderungen, welche die, namentlich seit Domenico Scarlatti's und der beiden Bach Auftreten, im steten Zunehmen sich befindende Virtuosität an dasselbe machte, das Klavier und der alte Flügel noch befriedigen. In welcher Vollkommenheit jenes besonders von den zahlreichen Instrumentenmachern Deutschlands, wie Italiens, Englands und Frankreichs auch verfertigt wurde, immer genügte es, bei bemerktem Stand der Dinge, in seiner zarten Mattigkeit seiner Bestimmung als Concert- und erstes Kammer-Instrument eben so wenig, als dem Begriffe eines Repräsentanten des zudem schon weit zahlreicher und combinirter gewordenen Orchesters, und welche Versuche ein Silbermann u. A. mit Anwendung anderer Materialien oder dergl. in der Beziehung auch machten, immer erschien zum mindesten nicht die Massenhaftigkeit und beliebige Modification des Klanges, welche jetzt bereits durch die Ausbildung des Orchesters überhaupt von jeder Instrumentalmusik als nothwendig gefordert wurde. Diese Massenhaftigkeit und Freiheit in der Modification zu erlangen, kam zuerst der Organist Christoph

*) Starb im Jahre 1768.

Digitized by Google

Gottlieb Schröter*) in Nordhausen (in Thüringen) auf den glücklichen Gedanken, ein Klavier-Instrument zu bauen, auf welchem man die Stärke und Schwäche des Tones ganz in seiner Gewalt haben könne. Hämmer, welche durch eine Friktion an die Saiten anschlagen, und ein Mechanismus, der das Dämpfen oder beliebige Nachhallen letzterer möglich mache, mußte ihm am passendsten dazu scheinen. Er ließ ein doppeltes Modell nach seiner Idee verfertigen, und legte eines davon im Jahre 1717 dem kunstliebenden damaligen Dresdner Hofe vor, der es sehr billigte, doch Schröter nicht die Mittel anwies, ein ganzes Instrument darnach bauen zu lassen. Deshalb theilte er seine Idee nun dem geschickten und zu seiner Zeit weltberühmten Instrumentenmacher Gottfried Silbermann in Freiberg mit, der im Jahre 1726 auch mit dem ersten Instrumente dieser Art zu Stande kam, welchem Schröter nunmehr den analogen Namen Forte piano beilegte. Wie höchst zeitgemäß diese Erfindung seyn mußte und wie vollkommen auch jenes Bedürfniß und sein nächster Zweck dadurch befriedigt und erreicht wurde, beweiset die Thatsache, daß ziemlich zu gleicher Zeit, nur etwas später, auch der Instrumentenmacher Bartolo Christofali in Florenz mit einer ähnlichen Idee wie Schröter, ohne von dessen Vorhaben schon in Kenntniß gesetzt seyn zu können, hervortrat, und wirklich im Jahre 1720 auch ein Instrument verfertigte, das mit dem Schröter's und Silbermann's alle wesentlichen Eigenthümlichkeiten theilte.

Den zweiten Punkt betreffend, die Klaviere und Flügel mehr dem Begriffe eines Repräsentanten des ganzen Orchesters zu nähern, welchem wegen der Erweiterung des letztern sie nicht mehr so sehr zu entsprechen vermochten, als vielleicht vordem, versuchte ein Engländer, Namens Pichelbeck, an dem Flügel auch Flötenregister (nach Art der Orgel), Pauken und Trompeten anzubringen, welche mit Hülfe eines Fußtrittes, der einen Blasbalg und Hämmerschläge in Bewegung setzte, regiert wurde; indessen, so viel Aufsehen er Anfangs auch damit machte, konnte die Erfindung wegen der zu starken Klangmasse, die dadurch bewirkt wurde und welche alle übrigen Eigenthümlichkeiten des Instruments, das hauptsächlich nur für das Zimmer bestimmt war, unterdrückte, doch niemals sich einen allgemeinern Eingang verschaffen, und verschwand endlich vor dem Fortepiano ganz, das alle gerechten und dem eigentlichen Zwecke des Instrumentes gemäßen Anforderungen zu befriedigen schien, auch mit solcher enthusiastischer Theilnahme von dem größern musikalischen Publikum

*) Derselbe ward geboren zu Hohenstein im Schönburgischen 1699, und starb zu Nordhausen 1784.

aufgenommen wurde, daß viele ältere Klaviere in Fortepianos umgewandelt werden mußten, und in ihrem ersten Zustande dieselben meist nur noch in den Händen Unbemittelter oder strenger Musiker verblieben, welche weniger Massenhaftigkeit als Zartheit und Biegsamkeit des Klanges von ihrem Organe forderten.

§. 100.

Die (deutschen) Organistenschulen.

Vor Allem war dies der Fall auf Seiten der — und namentlich deutschen Organisten, deren Händen bis dahin das Klavierspiel, als eine besondere Kunstrichtung betrachtet, vorzugsweise hatte überlassen bleiben sollen, und wie dies Festhalten an dem einfachen, marken Clavichorde, dieses beharrliche Zurückweisen alles äußerlichen, gesteigerten sinnlichen Glanzes in ihrer Kunst schon einen tiefen Blick werfen läßt auf die rein geistige Richtung ihres gesammten musikalischen Systems und Schaffens, so werden wir — wie ich früher schon verheißen — noch mehr davon überzeugt, wenn wir nunmehr auch diesem erheblichen Theile der reinen Instrumentalmusik für gegenwärtige Periode noch insbesondere unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

Ich muß, um so viel als möglich ein treues Bild von dieser Richtung in allen ihren Ursachen und nachgehends so großartigen, für die Kunst überhaupt so äußerst bedeutungsvollen Wirkungen zu geben (wenigstens in so weit dasselbe meinem Auge sich übersichtlich darstellt), sowohl einige Ereignisse einer längst vergangenen Zeit nochmals in Erinnerung bringen, als auch die außermusikalischen Verhältnisse der beiden Länder, in welchen vor allen in gegenwärtiger Periode der Herd künstlerischer Bestrebungen und Förderungen aufgeschlagen seyn sollte, wenigstens andeutungsweise mit in die Betrachtung hineinziehen.

Wir wissen, welchen außerordentlichen Einfluß die Reformation seit Luther, mit ihrer Einführung des Volksgesanges in der Kirche, woraus sich nach dem der metrische Choral gestaltete, auf die Kunst überhaupt ausübte*): es war der erste verwundende Stoß, den die alte contrapunktische Künstlichkeit in das Herz ihrer anmaßenden Alleinherrschaft erhielt. Der Gebrauch, diesen Choral mit der Orgel harmonisch zu begleiten, und dazu das Streben der Organisten nach einer möglichst sinnigen und mannigfaltigen Begleitung desselben mußte anderer Seits aber auch wieder dazu beitragen, die Harmonie und den künstlichen Contrapunkt zum mindesten über oder neben dem geistlichen Volksliede, dem Chorale,

*) Verglichen hier besonders die §. 90 ff. der Vorgeschichte.

Digitized by Google

auszubilden und in Aufnahme zu bringen. Kein Wunder daher, wenn — allgemeinhin angeschaut — im siebenzehnten Jahrhunderte in dem reformirten Deutschland die Kenntniß und die Liebe zur Harmonie, die Gelehrsamkeit in der Musik in eben dem Maaße zunahm als in dem katholischen Italien, das nach der Volksthümlichkeit der protestantischen Musik blos strebte, dieselbe von der Masse der Musiker und Musikliebhaber wenigstens sich zu entfernen anfing. Kam es doch auch daher, daß vor allen andern Ländern Deutschland seit jener Periode und besonders im siebenzehnten Jahrhunderte sich stets der größten Meister im Orgelspiele zu rühmen hatte, denn wie die Meisterschaft auf diesem Instrumente stets den Besitz der ganzen überlieferten Kenntniß des höhern Contrapunktes voraussetzte, eben so führte das Streben nach ihr auch nothwendig wieder zu dem immer tieferen Studium des letzteren, und wie, je weiter in einem natürlichen Wettkampfe der Geister das Studium und die Kunst getrieben wurde, auch die Orgeln selbst eine verbesserte, zum Behufe der Ausweichung in jede nur denkbare Tonart dienliche (gleichschwebende) Temperatur annehmen, ja endlich in den tausenderlei Combinationen, welche im fugirten Satze durch das Obligo herbeigeführt werden, auch manche neue, früher noch nicht gekannte und gebrauchte, gleichwohl nothwendig auf irgend eine Regel zurückführende Harmonien zum Vorscheine kommen mußten, so begreift man, daß gerade diese Organisten es auch waren, welche nicht allein das Gebiet der Harmonie erweiterten und gleichsam als Gesetzgeber darin galten, sondern durch ihre Gewandtheit in der Ausübung des Contrapunktes aus dem Stegreife auch die natürlichste und nächste Veranlassung gaben zu vielen dahinschlagenden Compositionen, die von den wackersten Meistern in Schrift und Druck dann verbreitet wurden.

Das die eigentliche Sachlage und die Folge jener Richtung aus dem Verhältnisse der Dinge in der Kunst selbst; lassen wir dazu nun auch die Verhältnisse der Dinge im Leben noch reden.

§. 101.

Fortsetzung.

Mit dem in der Geschichte so bezeichneten westphälischen Frieden 1648 waren die Kämpfe jenes schrecklichen Krieges, der dreißig Jahre lang ganz Europa fast, besonders aber dessen Herz, Deutschland, verheerte, ausgefochten, aber an den Folgen hatte dieses noch lange zu dulden. Keine Wissenschaft mehr athmete noch ein freudiges Leben, und wo sich von ihr oder den Künsten noch eine Spur zeigte, war es der bloße Fußstapfen drückender Nahrungssorgen und des Unterhaltes. Die Musik hatte

Digitized by Google

ein Ende mit dem Marſche und dem Schalle der Trommel und der Trompeten. Für gemüthliche Genüſſe kein Sinn. Die ganze erſte Generation, welche nach dem Kriege lebte, war roh, unwiſſend, eigennützig und herzlos. Wucher und Betrug machten das Gewerbe, Räubereien und Gewaltthätigkeiten die Beſtrebungen der Menge aus. Geld hatte der Krieg in Menge in Umlauf gebracht, aber durch die Gewohnheit an einen öfteren und ſchnellen Wechſel der Vermögensverhältniſſe auch den Hang zur Verſchwendung in nur deſto größerem Maße noch verbreitet. Die Macht und Gewalt der Fürſten kannte ſich blos wieder in dem Deſpotismus, und alle Einflüſſe dieſes auf das Volk zeigten ſich bei ſolchem Zuſtande der Dinge in doppeltem Maaße. Dann war kaum auch Ferdinand III. 1657 geſtorben, als abermals Streitigkeiten aller Art ausbrachen, deren Entſcheidung mit blutiger Tinte an der Spitze des Schwertes decretirt werden mußte, und welche auch anderer Seits wieder ſo viele Zerwürfniſſe im Großen wie im Kleinen in der äußern Welt nach ſich zogen, daß das ganze ſiebenzehnte Jahrhundert hindurch — ich möchte ſagen das Blut aller Nationen faſt floß auf deutſchem Boden. Der ſpaniſche Erbfolgekrieg unter denſelben beſonders, der noch ins achtzehnte Jahrhundert hineinreichte, ward hauptſächlich zwar auf fremdem, nicht deutſchem Boden ausgefochten, doch wanderten alle Vortheile, die ein Krieg zu bringen im Stande iſt, auch dem Auslande und nur ſeine Nachtheile vor allen Ländern Deutſchland zu, in deſſen Innern ſich nun die verderblichen Früchten auch mancher andern ſchlechten Saaten zeigten, namentlich Religionsangelegenheiten, alſo eben das betreffend, was unſer Herz, unſer Gemüth, dieſe einzige und reinſte Wohnſtätte muſikaliſcher Kunſt, am tiefſten verwunden und gefangen nehmen kann. Die Jeſuiten trugen nicht wenig dazu bei, und wenn zu Allem, ſo war eine geraume Zeit ins achtzehnte Jahrhundert hinein das deutſche Herz doch zu nichts weniger wohl geſtimmt als zu einem andern Genuſſe in der Kunſt, denn die Erbauung und fromme Stärkung vielleicht forderte. Seit der Beendigung des ſpaniſchen Erbfolgekrieges und als überhaupt es wieder Friede und Ruhe in der äußern Welt wurde, zeigte ſich zwar auch in den Künſten und Wiſſenſchaften bald wieder ein regeres Leben; allein was die erſteren betrifft, waren die Gemüther ſich zu ſehr entfremdet oder doch zu wenig noch geſtimmt, als daß ihr Betrieb nicht mehr in den Kreis wiſſenſchaftlicher, geiſtiger Speculation ſich hätte begeben ſollen, denn dem Herzen, der Seele vorzugsweiſe bildende, verklärende Nahrung geben. Alles was geſchah damals, — es trug eine wiſſenſchaftliche Farbe, gleichſam als wollte der deutſche Geiſt ſich bekunden in ſeiner unerſchütterlichen Stärke; von Schöpfungen, an denen eine erſtarktere und gemein-

Digitized by Google

ſamere deutſche Gemüthlichkeit auch hätte Theil nehmen müſſen, kaum eine Spur. So und wie überall, in allen Künſten und Wiſſenſchaften, denn auch in der Muſik. Ich will nicht ſagen, daß die deutſchen Meiſter jener Periode unſere Kunſt ihrem eigentlichſten Ziele und Weſen durch eine rein wiſſenſchaftliche oder überhaupt geiſtige Richtung ganz und gar entfremdet hätten, allein wollen wir von einer deutſchen Inſtrumentalmuſik aus der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts reden, ſo finden wir in beſſerem Sinne des Worts dieſelbe zum größten Theile doch nur bei den Organiſten, welche zugleich die Componiſten für Kammer und Haus waren, und bei dieſen hatten die innern wie äußern Umſtände gleichwohl mit nur zu merklicher Prävalenz eine ſolche Richtung hervorgerufen, die in den contrapunktiſch kunſtreichſten Quartetten, Trio's, Concerten, Sonaten, Fugen und Präludien ꝛc. gewiſſermaßen mit der Wiederholung einer früheren Kunſttendenz (nur in ernſterer und durchſtudirterer Weiſe) drohte, welche eine eben vergangene Zeit als völlig unzuläſſig in ſich abgebrochen hatte, und welche ſicher auch wieder ins Leben getreten wäre, wenn nicht anderer Seits ein eben ſo mächtiger Gegenſatz ſie in ihrem Fluge wieder aufgehalten und ſie ſelbſt nicht auch durch die außerordentliche Kraft der Genie's, durch welche vor der Hand allein oder vorzugsweiſe doch ſie gepflegt wurde, eher den Keim einer geiſtigen Univerſalität, einer Verſchmelzung des rein Geiſtigen mit dem Gemüthlichen, denn der bloßen Befriedigung des erſtern in ſich getragen hätte.

§. 102.

Fortſetzung.

Ich will die Männer nennen, welche damals an der Spitze dieſer ſogenannten deutſchen Organiſtenſchulen ſtanden; es waren die größten Meiſter, welche nicht Deutſchland blos, ſondern die ganze muſikaliſche Welt wohl in jener Periode aufzuweiſen hatte, und dies in Erwägung gezogen, läßt ſich auch von dieſer Seite her leicht begreifen, wie jene Schulen auf den geſammten Muſikzuſtand einen ſolchen Einfluß auszuüben vermochten, daß ſie nicht allein für ſich eine eigene Norm und Tendenz in der Auffaſſung und Behandlung der allgemeinen Kunſtelemente beſtimmten, ſondern damit endlich ſogar, wie wir ſpäterhin und vorzüglich im vierten und letzten Kapitel dieſer Periode genauer noch erfahren werden, den erſten Anſtoß zur Trennung verſchiedener Nationalſtyle zugleich gaben, indem jener Einfluß nämlich in den deutſchen Kunſtgemüthern zu einem Grundtypus ſich nach und nach umgeſtaltete, den auch die energiſcheſte Macht des auswärtigen Verkehrs niemals ſo ganz und gar zu verwiſchen vermochte, daß nicht wenigſtens einige ſehr deutliche Spuren

Digitized by Google

noch als Grundzüge deutschen Nationalmusik-Charakters davon übrig geblieben wären. Es waren ein Georg Friedrich Händel und Joh. Sebastian Bach, und letzterer eigentlich noch mehr als jener. Natürlich rede ich hier von den beiden Heroen nur in ihrer Wirksamkeit als Instrumental-Componisten, in ihrer Eigenschaft als Anführer einer gewissen Classe von Tonsetzern, welche ziemlich die gesammte instrumentale Kammermusik Deutschlands in gegenwärtiger Periode für sich in Anspruch genommen hatte und beherrschte, und fällt das einflußreiche weitere Schaffen ihres außerordentlichen Künstlergeistes, z. B. die Betrachtung Händel's als Oratorien- und Opern-Componist, Bach's als Kirchen-Componist ꝛc., den Darstellungen folgender Capitel anheim.

Händel — sage ich — erscheint hier fast noch weniger bedeutungsvoll denn Bach; ich brauche seine Lebensgeschichte nicht noch einmal zu erzählen*); dazu ist hier nicht der Ort, und wenn auch, so ist sicher dieselbe jedem guten, d. h. für seine Kunst warm interessirten Musiker schon hinlänglich bekannt. Aber mit besonderem Nachdrucke muß ich hervorheben, daß seine ganze Lebens- und Sinnesweise mit unverkennbarer Treue sich auch in seinen Werken abgedruckt hat. Demnach war es ihm äußerlich und innerlich unmöglich, mit einer Pietät und Hingebung bei jedem seiner Werke, dem kleinsten wie dem größten, und bei jedem Theile desselben zu verweilen, wie dies bei Bach gleichsam zum Bedürfniß, zur Nothwendigkeit geworden zu seyn scheint, und es enthalten daher seine Kammermusiken (und damit sind ziemlich alle seine Instrumentalsätze bezeichnet), seine Quartette, Concerte ꝛc. für Clavier, Violine und andere Instrumente, neben vielem Tüchtigen und Großartigen auch manches Unbestimmte, ja Leere sogar. Indessen so gewiß es ist, daß, um Händel zu begreifen, alle seine dieserartigen Werke nur als beiläufige Arbeiten betrachtet werden müssen, waren sie im Durchschnitte doch nicht allein groß und in ihrer Weise gediegen genug, um für sich schon den Namen ihres Schöpfers auf die Nachwelt zu bringen, sondern hatte dieser in anderer Richtung auch einen Ruhm und ein Ansehen sich erworben, in dessen blendendem Scheine denn auch diese „Nebenwerke" sich abspiegelten mit einer Bedeutung, welche in unausbleiblicher Folge sie zu den Zeichen ehrenhaftester Nachahmung erheben mußte. Mit welchem Rechte auch eine spätere Zeit manchen Händel'schen Instrumentalsatz bei Seite legte, so lange der Meister lebte, in unserer gegenwärtigen Periode, legte auch alles dahinzielende künstlerische Bestreben ein heiliges Gelübde auf seinen Namen ab,

*) Händel ward am 24. Februar 1684 zu Halle an der Saale geboren, und starb zu London am 14. April 1759.

Digitized by Google

und so blieb sein Einfluß, wenn auch weniger durchgreifend und dauernd vielleicht als der Bach's, doch auch hier gesichert, und um so mehr, als sein praktisches Orgel- und Clavierspiel, wovon er überall öffentliche Proben ablegte, nothwendig als meisterlich, als für jene Tage und seine Kunstrichtung in sich vollendet anerkannt und genannt werden mußte. Wie dieses Orgel- und Clavierspiel aber, geistig stark und erhaben, im Contrapunkte — wenn sonst überall auch — doch hier unantastbar und durch die Wissenschaft vollendet, waren auch seine dahingehörende, waren alle seine der Kammer und dem Concert bestimmten Instrumental-Werke. Es ist wahr, daß bei Händel die Erfindung der Melodie und Motive immer auf einem geraden, durchaus volksmäßigen Sinne beruht; ja es ist selbst wahr, daß in seinen Vocal-Compositionen, besonders in seinen Oratorien eben dieser Sinn ihm die verschiedenen Stimmen noch formte zu festen, in Mäßigkeit starken Persönlichkeiten, und kein Componist so sehr, wie er, je vermocht hat, eine jede der vier Singstimmen zusammen zu fassen und im Umkreise ihrer wahren, natürlichen Kraft zu erhalten; allein eben so wahr ist auch, daß in seinen Instrumentalsachen, so bald er die Weise und das Motiv gefunden, er dasselbe treu und einfach festhält, und unter den verschiedenen Stimmen dergestalt herumgiebt und von solchen verarbeiten läßt, daß zuletzt für die Kunst selbst als solche kaum doch noch etwas mehr übrig bleibt, als die gewaltige Herrschaft contrapunktischer Weisheit und Gelehrsamkeit, und mehr zwar noch, denn etwa bei Bach, weil ihm, Händel, der wunderbare Aufbau dieser Polyphonie, wo jeder contrapunktisch tiefe Sinn in der Regel noch einen tieferen, jede wunderbar geformte rhetorische Sentenz, jeder Gedanke in seiner Form meist doch auch noch einen seelenvollen Sinn in sich birgt, der sich dem Wissenden und Verständigen, wenn auch nur in dunkler Ahnung noch begeisternd enthüllt, — weil Händel diese Art der Polyphonie, der Geradheit seines Charakters zuwider, stets entfernt bleiben sollte, und er, wo er sich den Instrumenten ganz hingiebt, die Stimmen derselben meist nur benützen zu müssen glaubt zur Hervorbringung ernster und durchstudirter Formen. Wo wir Händel in der reinen Instrumentalmusik begegnen, vor der Orgel, dem Clavier, im Quartette, in Concerten oder wo sonst, er erscheint uns als ein strenger Denker, als ein gewaltiger Herr und großer Geist in der Architektur der Glieder und Formen, aber auch als ein kalter Klügler, der nicht gewillet ist, den Instrumenten eine Leidenschaft, eine Regung zuzutrauen, welche ihm andern Orts die Poesie erst einhaucht, und wo er die Instrumentalbegleitung dann meist auch nur als Nebensache betrachtet. Wehet uns hier und da ein lebenvollerer, ein tiefer als bis zu den klaren Schlüssen des Verstandes dringender Hauch entgegen, so ist

Digitized by Google

es nur die Stimme des Volkes, die in den Motiven hie und da uns anspricht. Händel behandelt — wie seine Singstimmen stets mit einer wohlthuenden, ergreifenden Volksmuthigkeit — so sein Instrument stets mit Wahrheit, aber auch blos einer vernünftigen Wahrheit, nicht mit warmer Hingebung, mit Enthusiasmus; er behandelt es mit Macht, mit einer riesigen Gewalt, aber auch nur der Gewalt eines heroischen, kühn denkenden Geistes, nicht der Gewalt einer am Seelenfeuer erwärmten Fantasie.

§. 103.

Fortsetzung.

Ist es, das mehr oder wenigere Hinzuthun von der einen oder andern Seite abgerechnet, anders mit Bach*)? — Das Wort auch für alle seine Werke, und die instrumentalen mehr noch denn die vocalen, ist das Wort Macht, aber nicht etwa jene Macht, welche da nimmt für das und ein Gleiches, was sie giebt, sondern die blos giebt. Sebastian Bach's ganzer künstlerischer Geist — wie er erwachte zuerst unter dem reichen Tongewebe contrapunktisch künstlich vereinigter Stimmen, so hat er in solchem allein auch nur wieder sich heimgetragen zu dem früher geschauten Eden. Ich läugne nicht, es bemächtigt ein heiliges, ehrfurchtsvolles Gefühl sich meiner, wenn ich mich dem Genusse, der Beschauung der Werke dieses Meisters so ganz hingebe, aber ich verwechsle auch gewiß nichts Aeußerliches mit dem Innerlichen, vergesse über die Außerordentlichkeit Jenes gewiß nicht den wunderbaren Inhalt Dieses, wenn es hauptsächlich doch nur das reiche, überreiche Rüstzeug ist, was mein Auge fesselt, und die Leichtigkeit, Sicherheit, Würde und plastische Größe, womit der Held gleichwohl noch darin einherschreitet, was mich zum Staunen und zur Bewunderung hinreißt, wenn ich weniger an den Gebilden eines lichtschauenden Genius als eines allmächtigen, in der Combination zu einer wunderbaren Kraft erstarkten Verstandes mit unbeschreiblicher Hinneigung zu haften meine. Und dieser Charakter Bach'scher Kunst offenbart sich nicht etwa blos in und an den großartigen, gewaltigen Aufgaben, sondern auch in dem kleinsten Kreise, in dem wir ihr zu begegnen vermögen, in den an Gliedern zartesten und zierlichsten Gebilden. Auch in diesen, bis zur neckischen Sarabande und scherzenden Gigue hin, fühlt man — die Macht des Geistes, welche dahinter steht, nämlich die Macht der geistigen Speculation. Mag Bach in seinen zweistimmigen Inventionen

*) Geboren ward J. S. Bach zu Eisenach am 21. März 1685, und gestorben ist er zu Leipzig am 28. Juli 1750.

Digitized by Google

für das Clavier oder in seinen kleinen Orgelpräludien ein unbedeutendes Motiv noch so spielend aus einer Lage, aus einer Stimme in die andere werfen, immer ist das Tonstück, das er auf solche Weise gewissermaßen zusammenscherzt, eben so kunstfertig, kunstreich in der Form, als wenn er alle Gestalten der Fuge zum kunstkühnsten, gewaltigsten Baue aufbietet. Ja es scheint fast, als habe der Mann gar kein Thema anrühren können, ohne es nicht zugleich auch in allen möglichen Umstellungen und Umkehrungen, mit allen harmonischen und contrapunktischen Beziehungen und allen Combinationen der Verkehrung, Vergrößerung, Zergliederung, rhythmischer und melodischer Erweiterung ꝛc. zu erblicken; und konnte es eben darin auch nie ihm an Etwas fehlen, so scheint es doch, als wollte es eben deshalb auch nie ihm sonderlich daran liegen, etwas Weiteres und Besonderes noch zu suchen und zu finden. In der Gewohnheit dieses Besitzes, ward dessen Genuß ihm auch Gewohnheit und Aufgabe. Ohne Lücke, ohne Sprung, stets fortschreitend, mannigfaltig, neu und leicht zugleich, kräftigend und hebend sich stets, ein schöner Reigen der Stimmen, bewegt im besten Wohlverhältniß, gehen Bach's Tonwerke fort vom Anfange bis zum Ziele, aber es ist auch die Sicherheit und Stetigkeit einer — ich möchte sagen — mathematischen Schlußkette. Bis an die äußerste Gränze ohne Gewaltsamkeit führt er seine Harmonien und entfaltet seine Modulation bis zu den entferntesten Punkten im vollquellendsten Reichthume ohne Uebertreibung, ohne Uebereilung gleich einer organischen Naturentwickelung; aber es ist doch auch nur das polyphone Gewebe, das sich in diesen stets tiefer und weiter sich dehnenden Tonräumen bewegt, und wenn alle Macht demselben verliehen seyn soll, so fehlt ihm im Durchschnitte doch eine, — die Kraft der Melodie, diese eigentlichste Seele der Musik, über welche kein Geist gebieten, die keine Speculation des Verstandes, würde sie an der Hand einer urkräftigen Weisheit selbst auch geführt, ergründen kann, sondern die unsterblich in sich und in ungetrübter Wesenheit nur frei entquillen will einem aller Speculation entrückten Genius. Ich weiß wohl, ich bin nicht der erste, der Dieses und Solches über den unsterblichen Meister ausspricht, und weiß auch, was die Gegner, die auch diese Kraft ihm nicht gerne entreißen lassen möchten, in der Regel darauf erwiedern. „Freilich — sagen sie mit einem unverborgenen Stolze — stellt man die Schönheit und Kraft der Melodie bei Bach bisweilen in Frage, und die es thun, — man kann es ihnen kaum verargen, denn Bach's Melodien gehen so weit über den engen Spielraum und Gewohnheitskreis dessen hinaus, was man gemeinhin unter Melodie sich vorstellt, daß nur ein unentnervter und unerschlaffter Geist ihnen in ihre Tiefen nachzufolgen vermag, und

Digitized by Google

Manchem mag allerdings entgehen, daß Bach statt einer gerne vier und mehr gleichzeitige Melodien mit einander fortführt." Indessen will ich in Beantwortung des letztern Satzes auch gar nicht in Erinnerung bringen, daß dieses, genau genommen, bei jeder gut durchgeführten Harmonie der Fall ist, mag sie von Bach oder sonst welchem Tonsetzer herrühren, will ich in Wahrheit auch bei dem engern Sinne des Wortes Melodie stehen bleiben, so glaube ich, liegt ja eben darin gerade der allersicherste Beweis für die rein geistige (welches Wort ich hier durchgehends in seiner speciellsten Bedeutung als Gegensatz von psychisch gebrauche) Richtung der Bach'schen Wirksamkeit, indem er sich von der rationellen Speculation selbst so weit gefangen halten lassen konnte, daß er derselben sogar ein Eindringen in das, wo alle Speculation aufhören muß, so bald er es nur gefunden hatte, in die Melodie, gestatten mochte. Gern gebe ich zu, daß Bach selbst weit entfernt war, in dieser ihm gewöhnlichen Künstlichkeit der Form aus Grundsatz auch den letzten Endzweck seiner Kunst abzusehen, denn sonst würde er in der großen Anzahl seiner Fugen und andern Instrumentalsachen wohl jene kunstreichen Formen der Vergrößerung, Verkehrung ꝛc. noch mehr angewandt, würde sie im eigentlichen Sinne des Wortes gesucht haben, was niemals ihm nachgesagt werden darf; allein zugegeben sogar, daß er sich niemals derselben bediente, außer wo es um eines höheren Zweckes willen geschehen mußte, wo sie die einzigen Mittel waren, diesen Zweck zu erreichen, so liegt doch darin eben auch, daß er sich dieses Mittels, das lediglich nur durch eine geistige Speculation geschaffen und benützt werden kann, bedienen mußte, der Beweis für einen gleichen Inhalt und Charakter des damit zu erreichenden Zieles. Wir wollen uns, im Bewußtseyn seiner unumschränkt bildenden und doch niemals eitlen Künstlichkeit, vielmehr stets nur einem höheren Zwecke aller Kunst dienenden Macht, — ich sage: wir wollen mit solcher wahrlich auf's vortheilhafteste vorgefaßten Gesinnung uns einmal allen seinen Werken zuwenden, und wollen, wie Er im Schaffen, so jetzt einmal im Auffassen mit den Schwierigkeiten ihrer Erlernung auch die ganze Form als solche vergessen, — was spricht aus Allem? — allerdings ein hoher, edler, freier, kühner, großer, ernster Geist, der im ungebundenen Flatterzuge der Tonreihen seine Gedanken, aber auch nur seine Gedanken frei umherspielen läßt, durchaus sinnvoll, doch auch nur hie und da, und auch dann blos ein ganz allgemeines, niemals ein bestimmtes Gefühl schärfer anschlagend und rührend, und darauf augenblicklich wieder über alles erregtere und tiefer dringende Affektleben hinwegschwebend in das freiere, materiellere Reich der von dem

Digitized by Google

verſtändigen Willen beharrlich und kühn regierten Tonmaſſen. Der tiefe Jakob Böhm — möchte er ſich nur etwas deutlicher und beſtimmter ausgedrückt haben, er hätte nicht Unrecht gehabt, wenn er ein heiliges Spiel Gottes, ein ſpielſeliges Leben dieſe Kunſt nennt, worin die reine, volle, reiche Freude nicht aus einer beſtimmten Anſchauung entſprungen, nicht an einem Schaubilde haftend, ſondern als erhöhtes geiſtiges Leben, als aufflammender Lebensfunke erſcheint, — ein himmliſches Freudenreich; und es ſoll vor S. Bach noch keinem Tonkünſtler gelungen ſeyn, in Tönen zu einander zu weben, was hier der Myſtiker zu ahnen und an den höchſten Gedanken, an die Gottheit, zu knüpfen wagt, ſo war, was er damit erreicht, doch auch nichts mehr, als eine gewiſſermaßen verklärte, als eine geiſtig höher belebte, eine formell reicher begabte Wiederholung einer Zeit, welche unſere Philoſophie ſtets als die eigentlich claſſiſche bezeichnet, und die vollkommen durchlebt ſeyn mußte, ſollte endlich einmal in der ganzen Pracht heller Morgenröthe der Tag wahrhaft ſchöner Kunſt hervorbrechen über unſere ſo lang in ſich ſelbſt verborgene Muſik, doch in der Ewigkeit ihres Princips auch nicht anders als durch die Nacht der Vergeſſenheit herüberragen konnte in und durch dieſen Tag, um ſein Licht uns auch zu führen zu klarem Bewußtſeyn. Das der Grundinhalt und Grundzug — wie ziemlich aller, ſo beſonders der inſtrumentalen Werke Seb. Bach's, ſeiner leichter geführten, zarter gebildeten, bald innigeren, bald in leichtem und doch ſtets würdigem Scherze dahin ſpielenden Clavierſtücke, wie ſeiner glanzvollen, oft fürſtlich prunkenden Orcheſterſätze und ſeiner jetzt ſtillfrommen, jetzt majeſtätiſch erbrauſenden Orgelcompoſitionen, wobei ſeine ſtets klug berechnende und berechnete Tonmacht auch jedes Material, jedes Organ, das ſie wählt, vollkommen beherrſcht und ſich unterwürfig macht. Bach hielt, wie viele ſeiner Collegen, auch nach Erfindung des Fortepiano noch feſt an dem Clavier, aber dies zartbebende Saitenſpiel entſprach für ſich allein auch ſo ganz den ſinnig zarten Sarabanden, den netten Tanzſtückchen, Inventionen, Variationen, den geiſtvollen Fugen und Fantaſien, wie die Violine allein den für ſie geſchriebenen ſechs Solo's, und beide vereinigen ſich in den Sonaten eben ſo eindringend als wundertief. Wahrhafte Concerte, Wettſtreite, ſtimmte Bach an mit zwei bis zu vier Flügeln, mit acht und mehr Inſtrumenten, bis hinauf zu den Ouverturen für das ganze Orcheſter, in welchem er außer den Saiten-Inſtrumenten ſchon drei Oboen und mehrere Trompeten benützte. Am vollkommenſten, weil ſeiner Richtung am meiſten zuſagend, erſcheint er ſtets aber auch in dieſer Beziehung in dem Satze für die Orgel. Die Orcheſter-Compoſition hat neue Bahnen gefunden und ſich in pſychiſcher wie phyſiſcher Hinſicht auf eine Höhe hinauf-

Digitized by Google

geſchwungen, von welcher Bach ſelbſt noch gar keine Ahnung haben konnte; das Clavier hat ſich verwandelt, und neueren Meiſtern ganz neue Flüge, bis dahin nie gekannte Glanzgebiete und Weiſen erſchloſſen; doch die Orgel — in und auf ihr iſt noch Nichts vollendet worden, das nicht Bach uns ſchon zum mindeſten eben ſo vollendet, wenn nicht ungleich größer, reicher, vollkommener hinterlaſſen hätte; und warum? — weil die Orgel eben das unveränderliche Organ jener rein geiſtigen Richtung auch iſt, das Inſtrument der Kirche und der Harmonie, ohne Erſchöpfung melodiſcher Schönheit, und ſomit dem Contrapunkte und ſeiner Macht eben ſowohl vorzugsweiſe, d. h. vor jedem andern Inſtrumente dient, als deſſen Ausbildung nur aus dem ernſten Studium der Harmonie hervorgehen konnte. Hier war es, wo jene geiſtige Macht über alle Geſtalten des Tonreiches zu ihrem vollſten Segen zu gedeihen vermochte, und hier iſt es, wo eben jene und ſolche Macht beſonders heilbringende Früchte zu erzielen vermag: Bach mußte Meiſter bleiben im Fache der Orgel, denn er hatte zuerſt ja den Weg wieder geöffnet und gebahnt, welcher in rein muſikaliſcher Beziehung der Weg dieſer iſt.

§. 104.

Kampf des geiſtigen und phyſiſchen Elements in der Inſtrumental- und Kammermuſik.

Halten wir gegen alles dieſes, gegen alle dieſe — ich möchte ſagen — unbeſtreitbaren Thatſachen und Verhältniſſe nun die Lage und das Streben jenes zweiten, damals in muſikaliſchen Dingen thätigſten und einflußreichſten Landes, nämlich Italiens; bedenken wir, wie es in ſeiner politiſchen Unabhängigkeit und Unſelbſtſtändigkeit, erfüllt aber mit unerſchöpflichen Reichthümern, lebensluſtig und lebensfroh, lediglich in der Kunſt nur Erholung und ſinnlichen Genuß, Erheiterung des Gemüths und frohe Stimmung ſuchen konnte, durfte, und in Folge ſeines leidenſchaftlich erregteren, feurigeren Charakters auch ſuchen mußte; wie ſein Boden wohl die ganze Periode hindurch zum Kampfplatze fremder Völker dienen konnte, aber um der fremden Intereſſen willen, die darauf erbeutet werden ſollten, niemals doch ſein eigener innerer und äußerer Frieden dadurch geſtört, vielmehr pecuniäre und andere Mittel im Ueberfluſſe dadurch in ſeine Städte, Palläſte, Häuſer und Hütten gebracht werden konnten; erwägen wir, wie die ganz andere, ſinnlicher, reiz- und ſeelenvoller geſtaltete Richtung, welche der unabweisbare Einfluß dieſer ungleich gemüthlicheren, inneren und äußeren Lebensverfaſſung auf unſere Kunſt in dieſer ſelbſt hervorrufen mußte, und das Gepräge, welches derſelben dadurch nach Außen wie nach Innen hin nothwendig aufgedrückt wurde,

Digitized by Google

und das durch die Bemühungen der dazu berufensten Männer und Künstler auch seine eben so schnelle als glänzendste Ausbildung erhielt, — wie diese Richtung und dieses Gepräge durch die Auswanderung so unendlich vieler italienischer Künstler nach Deutschland, Frankreich und andern Ländern, nicht minder durch die stets hervorragende Liebe der allein noch öffentlichen Concert-Anstalten u. dergl. Institute unterhaltenden deutschen und andern europäischen Höfe zu dem Italismus in der Musik, im Gegensatze zu der herrschenden Nationalstimmung, nicht anders als auch im Auslande Aufnahme, Förderer, Begünstiger, Hebel und Theilnahme aller Art finden konnte; überzeugen anderer Seits uns aber auch, wie durch die unendlich vielen Schüler, welche ein Bach mit seinen Gleichgesinnten erzog, und die Thatsache, daß außerhalb der Höfe die Concert- und Kammermusik, überhaupt alle eigentliche Tonkunst in Deutschland immer noch hauptsächlich nur in den Händen der Organisten und Cantoren sich befand, auch nicht minder dieser Seits für Verbreitung ihrer Art der Kunstauffassung das Möglichste geschah; und ziehen endlich die unläugbare Wahrheit in Betracht, daß auch Deutschland jetzt schon anfing, seine Meister auszuschicken nach fernen Landen, um für Erweckung wie Hebung der Kunstinteressen nach Kräften mitzuwirken, und selbst ein. Händel z. B. mit seiner hinreißenden Clavier- und Orgelvirtuosität Reisen machte durch Italien, Frankreich und England *), auf denen öffentlich er sich hören ließ, und auf denen viele verwandte oder gleichgestimmte junge Kunsttalente ihm nachahmend und ehrfurchtsvoll nachströmten; — werfen alles Dieses wir, alle diese Umstände, Ereignisse, Vorgänge und Schicksale mit ihren Ursachen, Folgen und Wechselwirkungen in gleicher Wür
auf die Endscheibe unserer historischen Perspektive, so läßt sich begreifen, wie dadurch jetzt, ähnlich dem Kampfe der Italiener mit den Niederländern einst im sechszehnten Jahrhunderte **), auch unter den Deutschen und Italienern, oder vielmehr zwischen den rein geistigen und sinnlich gemüthlichen Elementen ein Kampf entstand, der zunächst zwar seinen Gegensatz aufschlug in dem Bereiche der Instrumental- oder überhaupt Kammermusik, doch von da aus endlich auch im unwiederbringlichen Einflusse sich äußerte in allen übrigen musikalischen Gestaltungen und — wie uns die Betrachtungen der folgenden Capiteln lehren werden — in der Musik überhaupt.

Am bemerkbarsten und heftigsten trat natürlich dieser Kampf hervor in Deutschland, weil die Repräsentationen der Gegensätze hier

*) Ehe er ganz sich daselbst niederließ.

**) Vergl. das fünfte Capitel der Vorgeschichte §. 97. ff.

unmittelbar und näher einander sich gegenüber standen. Die sogenannten bevorzugten Stände blieben in althergebrachter Weise immer der italienischen Musik noch zugethan; sie hatten die Musik, und namentlich was jetzt in derselben besonders geschätzt ward, die Oper, von Italien her überkommen, und so glaubten sie denn auch, von daher fortan noch das eigentliche Heil erwarten zu müssen; zeigte sich hier und da ein ansprechenderes Talent, so ward es nach Italien geschickt, oder mußte es, wenn es je Hoffnung auf ergiebigere Früchte, auf vortheilhaftere Anstellung u. dergl. hegen wollte, auf eigene Kosten dahin reisen, um sich weiter auszubilden. Die Kapellen- und Opern-Institute waren meist nur mit italienischen Instrumentalisten, so mit italienischen Gesangskünstlern besetzt, wenigstens für die Hauptstimmen; die Paar deutschen Opern, welche in Hamburg, Leipzig u. a. a. O. vielleicht existirten, konnten keine Regel in ihrer Ausnahme abgeben; von diesen Opern, Hofmusiken ꝛc. ging unverhinderlich Vieles dann auch in den Concertsaal und die Hausmusik über; die überall gegenwärtigen italienischen Capellmeister und Componisten oder die in Italien doch gebildeten deutschen Musiker schrieben wie für die Oper und ihre Capellen auch für das Haus und das Concert, und die Etiquette hieß schön finden und Wohlgefallen äußern an Tonwerken, deren Schöpfung schon den Kassen nicht selten außerordentliche Summen kostete. Darf man sich doch auch nicht so sehr darüber wundern. Wollte Deutschland in bezeichnetem Kreise, was die Oper ꝛc. anbelangt, je einmal zu einer Selbstständigkeit gelangen, so hatte es darin, in Ermangelung eigener genügender Kräfte, immer noch von Italien zu borgen und zu lernen, und war dies eben auch der Punkt, worin es von diesem Lande allein noch lernen konnte und mußte; zudem war die mehr sinnliche Richtung, welche mit der Oper die italienische Musik überhaupt genommen, auch ganz geeignet, jenen Ständen diejenige Erholung und denjenigen erheiternden Genuß zu verschaffen, wornach dieselben, nach so vielen politischen Anstrengungen und Leiden, lechzten — möchte ich sagen — wie nach einem nothwendigen Lebensbedürfnisse. Anderer Seits indessen lag die deutsche Musik jener Zeit in ihrem Gesammt-Umfange und was sie allenfalls so im strengen Sinne des Wortes bezeichnen läßt, lediglich in Händen der Organisten und deren Schüler; diese aber waren in Mitten deutschen Volkes und deutscher Gesinnung groß und stark geworden, hatten nicht an fremdem Feuer sich erwärmt, sondern mit der Milch ihrer Kunst auch deutsche Gemüthsstimmung, das ganze innere und äußere Leben deutscher Kraft in sich eingesogen; solche Stimmung und solche Kraft dann war in Folge vieljähriger Heimsuchung von Leiden und Anstrengung weniger dem Spielenden als

Digitized by Google

dem Ernſten, weniger einer herzlichen Annäherung als geiſtigen Speculation zugewandt, und wie nun dahin auch ihre Leiſtungen vorzüglich ſich zu richten ſtrebten, wie in ſolchem Charakter vorzugsweiſe dieſelben ſich offenbarten, mußten nothwendig ſie von dem Volke auch mit ungleich mehr Enthuſiasmus entgegen genommen werden als jenes wälſche ſinnliche Spiel, das zudem nicht ſelten nur zu lebendig die Erinnerung an ehedem von dort, dem Auslande, her erlittene Bedrückungen und Kränkungen hervorrief. Das Volk fand ſich wieder in dieſem denkenden Ernſte und dieſer gewaltigen Kraft der Harmonie; doch wem die Mittel geblieben waren, neben dieſem Ernſte auch die Annehmlichkeit des Lebens noch zu fordern von ſeinen Genüſſen und Beſtrebungen, neigte williger ſich hin dem leichten Spiele italieniſcher Einfachheit und dem Glanze ihrer Melodien, und wie dieſe Mittel eben diejenigen waren, durch welche allein im äußern Leben unſere Kunſt gefördert werden mag, ſo kann man ſich denken, welcher beträchtliche Einfluß von dieſer Seite auch geübt ward auf die künſtleriſche Geſinnung der Maſſe, wie anderer Seits von dieſer, um ihr eigenes Ich gleichſam zu bewahren, aber auch Alles wieder geſchah, durch möglichſte Steigerung jener geiſtigen Gewalt die ſinnliche Vermittelung im Gegenſatze zu überwältigen: eine Steigerung, die, auf beiden Seiten mit gleicher Anſtrengung getrieben, dann kaum noch anders konnte, als hier und da zu Extremen führen, von denen die Rückkehr für den Augenblick um ſo unmöglicher erſcheinen mußte, als mit derſelben auch die unausbleibliche Niederlage bedingt geweſen wäre.

§. 105.

Fortſetzung.

Man kann ſich einen Begriff machen von der Heftigkeit des Kampfes, wenn man in Anſchauung der bezüglichen Werke und Verhältniſſe jener Zeit die Forderungen erwägt, welche auf beiden Seiten an den Künſtler gemacht wurden. Ein ſchlechter Organiſt, Cantor, überhaupt Muſiker war es hier, der nicht ſeinen Contrapunkt in allen Formen und Geſtalten kannte und mit einer von Haus aus ſeltenen, tief wiſſenſchaftlichen Bildung auch die Idee der Speculation und Intelligenz als die höchſte Aufgabe der Kunſt verband, während dort Gewandtheit und techniſche Fertigkeit bis zu Tartini'ſchen und Farinelli'ſchen Figuren aller Art hinauf zu gleichem Ruhme genügt. Indeß lag doch auch eine gewiſſe Nothwendigkeit in dieſem Kampfe, wenn anders einmal ein wirklich geiſtig ſchönes, ein philoſophiſch äſthetiſches, kurz ein Princip ſich unſerer Kunſt als erſte Grundlage unterziehen ſollte,

Digitized by Google

das derselben nicht mehr die Richtung zu blos einem, sondern gleichzeitig zu allen Vermögen der gesammten menschlichen Geistigkeit gestattet. Ein durch äußere Verhältnisse der Völker und Geschlechter hervorgerufenes und von Generation auf Generation in natürlicher Steigerung fortgeerbtes Mißverständniß früherer Reformen hatte zur Abgeschiedenheit zweier, unserer Kunst möglichen, weil in derselben vereinten Tendenzen geführt, und wie alle Gegensätze am ehesten und nächsten sich wieder berühren auf den beiden gegenüber stehenden Polen, so war die Durchkämpfung jener Abgeschiedenheiten bis zu den äußersten Gränzen, zu dem Extrem selbst, durchaus vorher nöthig, wenn je die Möglichkeit einer erneuerten und allein das wahrhaft Schöne in der Kunst bedingenden Vereinigung wieder erreicht werden sollte.

Um der bei aller geistigen Priorität doch stets mit aller Macht ihrer vielseitigen Mittel sich geltend machenden Sinnlichkeit und sinnlichen Neigung der Masse willen hätte man glauben sollen, daß eine dahin zielende Annäherung zuerst wohl von Seiten jener einseitig ausgebildeten physischen Kunstelemente her geschehen, ja daß in dem letzten Momente des Kampfes unbedingt nur diesen der Sieg gesichert gewesen wäre; allein welch' großer Halbtheil stets unser Leib auch bleibt von unserem gesammten Ich, niemals doch entäußert der Geist sich eines Vorrechts und einer Herrschaft, welche von der Natur, von dem allmächtigen Schöpfer Beider diesem vom Anfange an zugestanden wurde, und wie diese Wahrheit überall hervortritt in Gottes weiter, lieber Welt, wo das Leben überhaupt bedingt wird von einer Vereinigung der geistigen und physischen Elemente in sich selbst, so war es auch jenes auf deutschem Boden und in deutschem Herzen besonders ausgebildete und genährte geistige Princip, das, wenn auch nicht siegend und allein herrschend seine Palmen ausstreckte in der Musik der Völker, doch zunächst und vorwaltend sich wieder eindrängte in das des blos sinnlichen Genusses in der Kunst. Die deutschen Höfe mit ihren weiten und reichen Umgebungen, — trotz dem im Allgemeinen ihr Geschmack gefangen gehalten war von dem in stolzer Leidenschaftlichkeit prangenden Auslande, gab es dennoch Augenblicke, wo der deutsche Grundzug ihres Herzens sich nicht zu verleugnen vermochte, und es bedurfte eines freien Hingebens nur, um auch ihrer Seits von der geistigen Macht damaliger deutscher Musik ergriffen zu werden bis zum höchsten Grade der Bewunderung. Ich erinnere nur an den Wettstreit, den der in seinem Vaterlande und Italien so höchlich angestaunte Orgel- und Klavierspieler Jean Louis Marchant einst mit Seb. Bach vor dem damals mehr als irgend ein anderer deutscher Hof bourbonisch gesinnten Dresdner Hofe zu bestehen hatte, und welcher mit so entschiedenem

Digitized by Google

Erfolge blos zum Vortheile des letztern ausfiel. Italien — noch waren keineswegs alle Spuren einer ältern classischen Zeit so weit ganz und gar verwischt, daß nicht ein Anklang an dieselbe auch in den Gemüthern der gebildeteren Künstler wenigstens wieder hätte sein Echo finden sollen; und Frankreich — mit diesem Lande, wie mit England, stand Deutschland damals in einem viel zu lebhaften Verkehre, als daß, in seiner sich wohl bewußten künstlerischen Schwäche, dasselbe nicht eben so wohl auch von dort herüber den Saamen seiner Früchte hätte nehmen sollen, denn um ein halbes Jahrhundert früher es sich solche aus Italien kommen zu lassen oder dort zu sammeln für gut befunden; der spanische Erbfolgekrieg hatte auf der einen Seite Preußen, Holland, England und das alte deutsche Reich, auf der andern Seite Frankreich, Baiern und das Kur-Köln in Bund gebracht; an den Kriegen Kaiser Karls VI. mit Frankreich nahm das Reich zwar keinen Theil, aber Reichsfürsten leisteten ihm Beistand, und ihre Länder waren der Schauplatz mancher Kriegscomödie, wie noch mehr in dem folgenden polnischen Thronfolgekriege. So war Deutschland fortwährend fast mit Franzosen überschwemmt, wie ein Theil seiner Bevölkerung sich wieder hinwandte nach Frankreich, und so auch auf diese Weise den Verkehr einer Lebendigkeit und Innigkeit erhielt, daß der Einimpfung deutscher Wissenschaft und Kunst kaum noch von jenen Ländern her ein Widerstand geleistet werden konnte. Holte doch namentlich England ausdrücklich auch seine Künstler schon damals eben sowohl aus Deutschland denn aus Italien, und sträubte Frankreich so wenig sich gegen ihre Einwanderung, daß kurz darauf ein Gluck den größten Sieg dort zu feiern vermochte, den je ein Künstler in seinem Kreise wohl gefeiert hat.

So kamen denn auch von Außen her alle Umstände, Verhältnisse und Begebenheiten der eigentlichen Intelligenz in der Kunst auf eine Weise entgegen, daß ihr Eindringen in das rein sinnliche Princip mit der Zeit ein um so energischeres und bis zur Leitung der Tendenzen kräftigeres werden mußte, als nicht minder das innere Bedürfniß darnach immer lauter und bestimmter sich aussprach.

Digitized by Google

Zweites Kapitel.

Die Musik als Wissenschaft, oder erneuertes Hervortreten der rein wissenschaftlichen Elemente in derselben.

§. 106.

Systematische Entwickelung einer Theorie der Harmonie und Tonsetzkunst überhaupt.

Die erste wesentliche und für die Kunst überhaupt höchst bedeutungsvolle Folge dieses siegreichen Kampfes der Intelligenz mit dem blos sinnlichen Reize, der geistigen mit den blos physischen Elementen in der Musik war die Entwickelung eines wirklichen Systems der Harmonie und Tonsetzkunst überhaupt, und wunderbar genug sollte diese und solche Frucht des von Deutschland hauptsächlich doch ausgestreuten Saamens in ihrer ganzen Reife zunächst erwachsen auf ausländischem, nämlich französischem und italienischem Boden, was abermals den Einfluß beweist, welchen Deutschland ungeachtet so mancher Hindernisse und Gegenbewegungen damals mit seiner geistigen Uebermacht schon übte auf das gleichwohl leidenschaftlicher erregte und für sinnliche Eindrücke ungleich mehr empfängliche und gestimmte Ausland.

Allerdings nämlich war die Theorie der Harmonie sowohl als der Composition, und sowohl im Ganzen als in einzelnen ihr angehörigen Theilen auch vor dem achtzehnten Jahrhunderte schon an und für sich geregelt und gewissermaßen in sich abgeschlossen. Schriftsteller aller Lande, Italiens, Frankreichs, Spaniens, Deutschlands, Englands und noch weiter hatten sich damit beschäftigt, und mehr oder weniger derlei Erörterungen hervorgethan. Ja, erinnern wir doch nur, daß die Theorie des harmonischen Satzes fast früher noch denn die Praxis zu einer erheblichen Ausbildung gelangte, und das Ueberflügeln dieser von Seiten jener eben die Ursache war, warum man nachgehends, als diese auch ihre natürlichen Rechte anzusprechen anfing, um ein Bedeutendes wieder zurückgehen mußte, um nur den Anfang des Fadens zu finden, an dem sich auch eine ersprießliche Anwendung des durch bloße Speculation Geschaffenen zu erreichen hoffen ließ*). Allein was und wie viel in der Beziehung auch geschehen seyn mochte: im Ganzen und von der rechten Seite angeschaut, war es doch nicht viel mehr oder weniger als gewissermaßen eine Nachlese und Encyclopädie der bloßen Vermu-

*) Vergl. besonders Cap. 3. §. 55. ff. der Vorgeschichte.

Digitized by Google

thung oder auch Erfahrung; ein eigentliches System der Harmonie und Tonsetzkunst überhaupt war bis dahin niemals noch ergründet und aufgestellt worden. Solches zu schaffen, mußte erst ein Geist, eben so erfahren und geübt in der Praxis, denn speculativ, umfassend, willenskräftig und thatverlangend in der Wissenschaft, wie der Rameau's geboren werden, der in Wahrheit zuerst damit öffentlich hervortrat. Es ist von Interesse, die Umstände näher zu kennen, unter welchen für den Augenblick das dahin gehörige Werk zu Tage kam, und dadurch auf's Neue sich zu überzeugen, wie öfters vor dem gewöhnlichen Forum ganz unbedeutend erscheinende Nebendinge, ja Zustände, welche im Momente ihres Bestehens Moral, Religion und Gesetz kaum zu dulden, viel weniger gut zu heißen vermögen, von einer späteren Geschichte als durchaus nothwendig erkannt werden müssen, weil ohne ihren Einfluß das Höchste und Wichtigste selbst für Leben und Idee — wenigstens nicht so bald in Erfüllung gegangen wäre.

Jean Philipp Rameau*), damals Organist an der Cathedralkirche zu Clermont in Auvergne, war unstreitig zu seiner Zeit einer der größten Orgelspieler Frankreichs, wie überhaupt ein von den seltensten Talenten und dem reichsten Wissen ausgerüsteter Musiker. Dazu aber beseelte seinen Geist auch eine unbegränzte, nimmer zu stillende Ruhm- und Ehrsucht, und so weit sein glänzender Ruf als Orgelspieler und nicht blos in seinem Vaterlande etwa, sondern auch über die Gränzen desselben hinaus noch sich verbreitete, nimmer war seinem, nach stets größerer, nach unermeßlicher Wirksamkeit dürstendem Geiste damit genügt. Mit den enormsten Gehaltserhöhungen suchte man, als er, kaum von Paris nach Clermont versetzt, von da wieder abzugehen drohete, seinen Geiz und seinen Hang zu äußerem Wohlleben zu befriedigen; allein kaum auf der einen Seite gestillt, trat auf der andern die Begierde desto kräftiger und heißer wieder hervor, und niemals beruhigt tobte in des Mannes Brust fort und fort ein Etwas, dessen thatenlustige Stimme er wohl kannte, aber das er, ungeachtet eines erhebenden Bewußtseyns auch des Thatenwillens und der Thatkraft, niemals doch beantworten konnte auch mit dem lichthellen Wo. In dem folgenden dritten Capitel werden wir erfahren, daß Rameau auch als Componist sich hervorthat, und bei seinen Opern lange Zeit die Liebe des französischen Publicums mit dem immer in schönem Andenken noch fortlebenden Lully theilte; indessen hatte diese Richtung sein Talent jetzt noch nicht gefunden, und Alles, was er zu componiren versuchte, bestand

*) Geboren ward Rameau zu Dijon in Bourgogne im J. 1683, und gestorben ist er zu Paris als königl. Kapellmeister 1764.

Digitized by Google

nur in einigen Clavierpiecen und einigen kleinen Gesangsstücken, welche keineswegs geeignet seyn konnten, in ihrer Anerkennung den Geiz und die Sucht nach Ehre und Ruhm zu beschwichtigen, welche Rameau ganz und gar gefangen hielten, doch auch zu den äußersten Anstrengungen ihn fähig machten. Hierzu bedurfte es einer größeren, energischeren Leistung. Der Zufall, möchte ich sagen, und was ihn so drängte, sollte selbst auch die Gelegenheit wie die Kraft dazu ihm bringen. Bei einer früheren Gelegenheit schon habe ich eines französischen Orgelspielers jener Zeit, Namens Marchant, erwähnt; dieser Künstler war so ziemlich in allen Stücken das Anathema von Rameau; er hatte von der gewaltigen Meisterschaft des Organisten zu Clermont gehört; er war begierig, ihn zu hören, und in seiner Eitelkeit auch bereit, sich einmal mit ihm zu messen; er reiste deshalb hin zu ihm nach Clermont, und als er heimkehrte nach Paris, — was war sein Urtheil? — Allerdings, gestand er mit Freimüthigkeit, habe Rameau mehr „Hand," mehr Fertigkeit, aber dagegen er, Marchant, mehr „Kopf." Zeitungen verbreiteten das Urtheil, und in dem Stoße, den Rameau's Herz damit erhielt, sollte die Seite zugleich ihm auch offenbar werden, wo es am meisten ihm vielleicht noch fehle: in der eigentlichen Wissenschaft der Kunst. Auf der Stelle eilt er nach Paris, spricht mit Marchant selbst über den Gegenstand, räumt beschämt dessen Ueberlegenheit an theoretischen Kenntnissen ein, aber beginnt nun auch mit einem ihm allein nur eigenthümlichen Kraftaufwande das Studium der Theorie seiner harmonischen Kunst, daß endlich Marchant selbst, der einige Zeit sein Führer dabei gewesen war, vor der Weite und Tiefe seiner Speculation wie der Wunderbarkeit der Resultate derselben zurückschrickt, und im Jahre 1722 bereits Rameau mit einem vollkommenen Systeme des harmonischen Tonbaues hervortreten konnte, das er als das erste seiner Art nun veröffentlichte in dem Werke „Traité de l'harmonie, divisé en IV. livres," und dem er als noch reifere Frucht ein Paar Jahre später (1726) weiter folgen ließ: „Nouveau Système de musique theorique" etc. Ich will den Inhalt der vier Hauptabtheilungen jenes ersten, demnach historisch so sehr merkwürdigen Werkes angeben. Das erste Buch handelt „du Rapport des raisons et proportions harmoniques," das zweite „de la nature et de la propriété des Accords, et de tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite," das dritte enthält die „Principes de Composition," und das vierte endlich die „Principes d'Accompagnement." Welchen Weg Rameau bei seinen Forschungen eingeschlagen hatte, gehört zu sorgfältigerer Betrachtung wohl nicht hierher; es war das mehrfach auch nach ihm befolgte und richtig befundene Terzensystem, wodurch er die

Digitized by Google

Verwandtschaft der Accorde begründete, und das er hergeleitet hatte aus dem natürlichen Verhältnisse des Mitklangs mehrerer verschiedener Töne in einem. Die Neuheit seiner Speculation wie der ganzen Sache selbst zog ihm Anfangs natürlich viele Gegner zu, und ein nicht wegzuläugnender Mangel an methodischer und didaktischer Klarheit in der Darstellung machte ihm auch genug zu schaffen, den verdienten Sieg über dieselbe zu gewinnen; indessen hatte die Lehre der Harmonie und der Composition doch endlich einmal eine feste, systematische Grundlage durch ihn gewonnen, und wie dies allgemein so sehr mit Dank anerkannt wurde, daß sein diesfallsiges Buch in verschiedene Sprachen sogar übersetzt ward, so hatten seine Nachfolger nun allerdings mit ungleich mehr Glück und Sicherheit auch zu bauen.

§. 107.

Fortsetzung.

Unter diesen Nachfolgern Rameau's sollte französischer Seits den meisten Einfluß sich wohl erwerben Jean le Rond d'Alembert, jener berühmte Mathematiker und überhaupt Gelehrte des vorigen Jahrhunderts, der auch durch seinen Briefwechsel und sein Verhältniß zu dem großen Könige Friedrich von Preußen in mehr als einer Beziehung seinen Namen dem achtungswürdigen Gedächtnisse der Nachwelt übergeben hat*). Dieser tiefe, philosophische Geist besorgte einen Auszug aus dem Rameau'schen Werke, den er unter dem Titel: „Elemens de Musique theorique et pratique suivant les principes de Rameau" veröffentlichte. Wie gesagt, war das Werk im Grunde nichts Anderes als ein in Form vollkommener Auszug aus Rameau's erstem Werke, und d'Alembert, der dasselbe für die Academie zu Paris geliefert hatte, gab es selbst auch für nichts Anderes aus; indessen war dasselbe doch so detaillirt zugleich und in solch' klarer, leicht faßlicher und methodisch sachgerechter Weise verfertigt worden, daß nach ihm die Grundsätze des Rameau weit bestimmter, überzeugender und lichtheller hervortraten als durch dessen eigenes Werk, und daß somit die vollständigste Wirkung dieses erst dadurch, durch jenen Auszug, gesichert wurde. Rameau, der noch lebte, als d'Alembert mit jener Schrift hervortrat, gab dies selbst auch zu, und erließ dieserhalb in dem damaligen Mercure de France einstmals sogar ein eigenes Danksagungsschreiben an d'Alembert, wenn später, vielleicht eifersüchtig gemacht durch den ungleich reichern Erfolg der Bearbeitung des letztern, er auch einige

*) d'Alembert ward geboren zu Paris 1717 und starb 1783 am Stein.

Digitized by Google

Ausstellungen daran wieder versuchte, die sich namentlich auf falsche Auslegungen bezogen und den Verfasser des Auszuges einer blos bekrittelnden Absicht beschuldigen wollten. In allen Ländern fast fand durch Uebersetzungen d'Alembert's Werk allgemeinen Eingang, und erlebte überall in solchen Bearbeitungen die mehrfachsten Auflagen. Ins Deutsche hatte Marpurg es übersetzt, der zugleich noch manche erläuternde Anmerkung zufügte, und dadurch dieser deutschen Ausgabe einen ungleich größern, doppelten Werth verlieh.

§. 108.

Fortsetzung.

An selbstständigen Arbeitern hatte Rameau in Deutschland zunächst den noch heute viel geschätzten und schätzenswerthen Johann Joseph Fux mit seinem classischen „**Gradus ad Parnassum sive Manuductio ad compositionem regularem**“ zum Nachfolger *). Man mißverstehe mich hier nicht; es soll damit keineswegs Fux als gewissermaßen ein jüngerer Verfolger des von Rameau eröffneten und eingeschlagenen Weges bezeichnet seyn, sondern, was derselbe mit jenem seinem genannten Werke schuf, war allerdings eine durchaus selbstständige und aus eigenem Geiste hervorgegangene Frucht, aber sie trat gleichwohl etwas später erst ins Leben denn das Rameau'sche System, nämlich 1725, und ihre Weiterverbreitung, allgemeine Wirksamkeit ward dadurch auch noch aufgehalten, daß das Buch ursprünglich zwar in leichter, immer aber nicht jedem bedürftigen Musiker zugänglicher lateinischer Sprache gedruckt wurde. Erst Mitzler, Rath und Medicus zu Kooskin, ein kenntnißreicher und noch mehr willenskräftiger Dilettant, sollte sich das Verdienst einer deutschen Uebersetzung des Buches erwerben, worauf sich dasselbe dann augenblicklich auch in allgemeinster Theilnahme verbreitete, und nicht etwa blos über Deutschland, sondern auch über Italien, Frankreich und England. Zu bewundern bleibt übrigens immer, wie Deutschland, von dem zuerst doch wieder eine mehr wissenschaftliche Auffassung der Kunst ausging, so lange ohne eine eigentliche theoretische und zwar systematisch-theoretische Anordnung dessen bleiben konnte, was in Praxis und durch die Erfahrung es schon längst geübt und gefunden hatte. Vielleicht daß die Gewohnheit der lebendigen Schule und Tradition daran Schuld war, oder daß in

*) Fux ward geboren in Oberſteiermark 1660. Der Ort ſeiner Geburt läßt ſich nicht mehr genau angeben, eben ſo wenig die Zeit ſeines Todes, bis zu welchem er übrigens viele Jahre als Ober-Capellmeiſter in kaiſerl. Dienſten zu Wien lebte.

Digitized by Google

Praxis man ſelbſt die Wiſſenſchaft noch nicht für erweitert und abgeſchloſſen genug hielt, um in ein völliges Lehrſyſtem ſie theoretiſch auch zu bringen. Wie Rameau für und in Frankreich, ſo begründete Fux für und in Deutſchland erſt durch ſeinen „Gradus ad Parnassum“ eine umfaſſende und nach einer praktiſchen, auf vollkommen philoſophiſche Grundſätze geſtützten Lehrmethode geordnete Theorie der Harmonie und Tonſetzkunſt überhaupt, auf deren Baſis allerdings dann alsbald auch von andern Muſikgelehrten mit mehr oder weniger Erfolg fleißig und tüchtig fortgearbeitet wurde.

Dabei — indem ich hier Rameau (mit ſeinem Collaborator d'Alembert) und Fux alſo als diejenigen hiſtoriſch bedeutſamen Männer bezeichne, welche die Wiſſenſchaft der Harmonie und Tonſetzkunſt überhaupt zunächſt in ein eigenthümliches, umfaſſendes und wirkliches Lehrſyſtem brachten — muß ich freilich erinnern, daß einige Geſchichtſchreiber auch ſchon die Meinung ausgeſprochen haben, als ſeyen der Art Arbeiten bereits früher und von andern Männern zwar unternommen worden; indeſſen kann und ſoll auch durchaus nicht geläugnet werden, daß Rameau und Fux keineswegs die erſten waren, welche die Feder anſetzten, um auch theoretiſcher Weiſe über den einen oder andern Gegenſtand in unſerer Kunſt zu unterrichten, ſo war alles vor ihnen dahin gerichtete Beſtreben doch nur ein vereinzeltes, ein blos auf ein beſonderes Glied der Geſammtkette der muſikaliſchen oder vielmehr harmoniſch-contrapunktiſchen Wiſſenſchaft gerichtetes Bemühen, und niemals noch kann die Literatnr unſerer heutigen Muſik ein Werk aufweiſen, das früher als jene beiden, von Rameau und Fux, ſich zur Aufgabe gemacht hätte, jene Geſammtkette nicht blos in ihrem Ganzen, ſondern in ihrer einzelnen Gliederung auch und nach Urſache und Wirkung dieſer Gliederung, in ihrem vollkommenen Climax zu zeigen, zu erklären, zu ergründen, und wo möglich noch weiter zu führen. Solche Aufgabe ſich zu ſetzen und nach Kräften dann auch zu löſen, wagten zuerſt die genannten beiden Männer, und ſagte man dazu noch: ganz und gar allein auch in der geſammten erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, ſo ſagte man kaum zu viel.

Ich weiß wohl, daß gewöhnlich in dieſer Beziehung Angelo Berardi*) und der ältere Buononcini**), alſo Italiener, angeführt werden; allein was ſind z. B. des erſtern „Documenti armonici,“ welche bereits 1687 zu Bologna erſchienen waren? oder dieſes „Musico prattico“ ꝛc., der

*) Zuerſt Capellmeiſter am Dome zu Spoleto, und nachher Canonicus an der großen Stiftskirche zu St. Viterbo.

**) Giovanni Maria mit Vornamen. Man ſehe mein „Univerſal-Lexicon der Tonkunſt.“

Digitized by Google

ebendaſelbſt 1673 ſchon erſchien? — Doch wohl nicht etwa ein vollſtändiges Syſtem der Harmonie, ſondern was darin gelehrt wird, bezieht ſich lediglich auf die Theorie des obligaten Contrapunktes in ſeinen verſchiedenen Gattungen, und das Verdienſt wird Niemand in der Welt allerdings dieſen Männern ſtreitig zu machen vermögen, daß ſie es waren, die zuerſt in dieſen Lehrgegenſtand Licht und Klarheit brachten, wie die eigentliche Form einer Fuge feſtſtellten, aber ein umfaſſendes harmoniſches Syſtem war damit eben ſo wenig ſchon geſchaffen, als mit den vielen andern theoretiſchen Werken, die über einzelne Kunſtartikel und Verhältniſſe auch aus noch früherer Zeit und in großer Mehrzahl zwar vorliegen, ſo wie dieſelben denn auch denjenigen wiſſenſchaftlichen, kunſtſpeculativen Typus noch ganz und gar nicht an ſich tragen, der durch jenes Ueberwältigen des geſammten, einer Speculation fähigen Stoffes der Kunſt von Seiten der rein geiſtigen Kraft dieſer nothwendig aufgedrückt werden mußte, und der nun, ſo wie er im Ganzen des Kunſtgebildes ſich ausprägte, unausbleiblich auch auf die verſchiedenen einzelnen Theile und Seiten deſſelben übergehen mußte, ſo daß die Theorie oder beſſer theoretiſche Lehre nicht etwa mehr in dem bloßen Aufzeichnen der zufälligen Funde der Erfahrungen oder in der Aeußerung aller praktiſchen Prüfung und Nachweiſung entrückter Vermuthungen beſtand, ſondern einen völlig philoſophiſchen, einen ächt wiſſenſchaftlichen Geiſt in ſich aufnahm, der ſeine ordnende, ſeine gewaltige und leitende Kraft dann gelten ließ überall, wo nur des Gebildes Stoff ſich mit ganzem Ernſte an den Begriff der Kunſt heftete.

§. 109.

Theoretiſche Regelung der Praxis.

Zunächſt und vor Allem zeigte ein ſolch' lebendiger und im Leben ſtarker Geiſt ſich in der Praxis der Muſik überhaupt, ſo weit wir nämlich unter dieſer nicht blos die thatſächliche Anwendung theoretiſcher Geſetze, ſondern im Allgemeinen alle werkthätige Ausübung der Kunſt verſtehen, mag nun dieſelbe hervorgegangen ſeyn lediglich aus der Erfahrung, aus reinem Naturtriebe oder aus welchem andern Grunde. Dieſe Praxis der Muſik, und nicht blos in ihrem Geſammt-Umfange, ſondern auch in ihren mannigfachen ſpeciellen Richtungen, hatte nicht minder denn manches Andere in unſerer Kunſt zwar früher ſchon manche Regelung und auf dem Wege theoretiſcher Lehre normalgeſetzliche Anordnung erfahren; allein wie weit man damit ſchon gelangt ſeyn mochte, beſtand alle desfallſige Lehre hauptſächlich doch immer nur entweder in der Wiederholung althergebrachter Formen und Traditionen noch oder in der Ueber-

Digitized by Google

lieferung deſſen, was theils Gewohnheit, theils Erfahrung oder auch der glückliche Zufall dem aufmerkſamen Beobachter und Lehrer an die Hand gegeben hatte. An ein eigentlich ſyſtematiſches Verfahren ward dabei eben ſo wenig noch gedacht, als in der Lehre der Harmonie oder was ſonſt der Theorie unſerer Kunſt angehört. Eigentlich wiſſenſchaftlicher Geiſt trat darin noch nirgends hervor; ſolchen ſollte als nothwendige Folge der Richtung, welche die Kunſtbeſtrebniſſe bis dahin überhaupt genommen hatten, erſt das achtzehnte Jahrhundert auch hier für die Praxis bringen, und das älteſte Werk, auf welches in der Beziehung, und ſo lange wir dieſe Praxis noch in ihrem Geſammt-Umfange begreifen, unſer Augenmerk gerichtet ſeyn muß, konnte als unausbleibliche Begleiterin jener Folge natürlich auch ebenfalls wohl nur von einem Deutſchen herrühren. Es war dies das ſo betitelte „Muſikaliſche Fundament," das der Canonicus Thomas Eiſenhuet zu Augsburg im Jahre 1702 herausgab. Daſſelbe beſtand aus zwei Theilen, deren erſterer alle allgemein praktiſchen Grundkenntniſſe in ſyſtematiſcher Ordnung und wenigſtens größerer als je vorher wiſſenſchaftlicher Darſtellung zu entwickeln ſtrebte, und deren zweiter dann das, was im erſten theoretiſch gelehrt worden war, auch mit praktiſchen Beiſpielen belegte. Leider war das Buch nach damals ſehr geliebter gelehrter Sitte lateiniſch geſchrieben, und konnte ſomit für ſich nicht ſofort die Verbreitung gewinnen, welche es andern Falles wohl erhalten haben würde; indeß kam es bald doch auch in Hände der Sprache kundiger Muſikgelehrter, und wie von denſelben eben ſowohl ſein Werth als das Hinderniß ſeiner Verbreitung erkannt wurde, regte es auch die Nachahmung an, welche das letztere zugleich ſo viel als möglich zu beſeitigen ſuchte. So erſchien ſchon 1705 der Magiſter und Chorregent Johann Peter Sperling zu Budiſſin (Bautzen) mit einem ähnlichen Werke: „**Principia Musicae**" oder „Gründliche Anweiſung zur Muſik, wie ein Muſikſcholar vom Anfang inſtruirt und nach der Ordnung der Kunſt oder Wiſſenſchaft der Figuralmuſik ſoll geführt und gewieſen werden," dem er alsbald (1708) die noch gründlicher bearbeitete „**Porta Musica**" oder „Eingang in die Muſik, oder: Nothwendigſte Gründe, welche einem muſikliebenden Discipul vor aller andern zur Muſik erforderten Lehre beigebracht und an die Hand gegeben werden müſſen," nachfolgen ließ.

Andere Geſchichtſchreiber und namentlich die franzöſiſchen wollen zwar auch hier, wie in Betreff der Harmonie und Tonſetzkunſt überhaupt, dem Deutſchen das Verdienſt einer erſten wiſſenſchaftlichen Behandlung des Elementar-Unterrichts in der praktiſchen Muſik überhaupt nicht zukommen laſſen, und behaupten, daß auch in dieſer Beziehung der erſte

Digitized by Google

energiſche Anſtoß, wie dort, von Frankreich ausgegangen ſei; allein abgeſehen ſelbſt von der geringen Uebereinſtimmung, in welche eine ſolche Behauptung ſich mit dem lebendigen Treiben der Kunſt, mit jenen früher*) dargethanen Beſtrebungen auf Seiten der verſchiedenen muſikaliſchen Nationen bringen läßt, vermag auch nicht ein einziger ſchlagender, nämlich thatſächlicher Beweis dafür angeführt zu werden. Sie nennen Michel Monteclair**) als den Gründer einer ſolchen mehr wiſſenſchaftlichen Auffaſſungs- und ſyſtematiſcheren Behandlungsweiſe der allgemeinen Muſiklehre. Dieſer Monteclair gab freilich ſchon im Jahre 1700 heraus: „Methode facile pour apprendre la Musique avec plusieurs leçons à une et à deux voix, et des Leçons de Musique, divisées en quatre classes, avec un abregé des Principes.“ Allein ſo ſehr ſich das Buch durch Deutlichkeit und Klarheit in der Darſtellung vor allen ſeinen Vorgängern auszeichnete, hatte es doch vor dieſen auch weiter Nichts voraus, und trägt ſeine zweite, vermehrte und verbeſſerte Ausgabe vielleicht ein wirklich wiſſenſchaftlicheres Gepräge, ſo iſt nicht zu vergeſſen, daß ſolche erſt 1709 erſchien, und recht wohl alſo durch jene deutſchen Produkte veranlaßt und influirt ſeyn konnte. Uebrigens blieben nach der Zeit die Franzoſen auf angegebenem Gebiete eben ſo wenig ferner zurück, als die Deutſchen immer weiter auch voran waren auf demſelben, fleißige Engländer, Niederländer und Italiener im treueſten Gefolge. Führe ich von den Franzoſen nur einen gewiſſen Vague aus Marſeille mit ſeiner „L'art d'apprendre la Musique, exposé, d'une manière nouvelle et intelligible par une Suite de Leçons qui se servent successivement de preparation“ (Paris 1733), den Director der königl. muſikaliſchen Academie von Lyon, Rouen ꝛc. mit ſeinem vortrefflichen „Nouveau Systeme de Musique practique“ ꝛc., den Flötiſten Bordet mit ſeiner „Methode raisonnée pour apprendre la Musique d'une façon plus claire et plus praecise“ ꝛc., und endlich auch Rameau wieder mit ſeinem berühmten „Code de Musique practique“ ꝛc. an.

Unter den Engländern war es vor allen der Organiſt Peter Prelleur, der mit ſeinem „Modern Music-master“ ꝛc. (London 1730) jener von Deutſchland ausgegangenen geiſtigeren Richtung auch in Betreff der allgemeinen Muſiklehre huldigte, und als beſonders merkens-

*) In dem vorhergehenden Capitel, beſonders den letzteren Paragraphen deſſelben.

**) Geboren zu Chaumont 1666, und geſtorben zu Paris als Mitglied der daſigen Academie der Muſik 1737.

Digitized by Google

werth einen Johann Friedrich Lampe*) mit „The Art of Music“ (London 1740), wie William Tanſur mit „A new musical Grammar“ (Ebendaſ. 1747) zum Nachfolger hatte. — Portugal fand einen ſolchen muſikaliſchen Didaktiker verhältnißmäßig nicht minder frühzeitig an Joao Chriſoſtimo da Cruz, einem Predigermönche aus Villa-Franca de Xira, der 1743 zu Liſſabon herausgab: „Methodo breve, e claro em que sem prolixidade, nem confusao se exprimem os necessarios principios para intelligencia da Arte da Musica;“ und die Niederlande an dem auch ſonſt berühmten Groninger Organiſten Jacob Wilhelm Luſtig, der ſich durch zwei dahin gehörige Werke hervorthat, nämlich: „Musikaale Spraakkonst, of duidelyke Aanwyzing en Verklaaring van allerhande weetenswaardige dingen, die in de geheele musykaale practyk tot eenen grondslag konnen verstrecken“ und „Samenspraaken over musikaale Beginselen.“

Spanien beſaß damals, in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, noch keine eigentliche Muſiklehre, und eben ſo wenig weiß die Literatur auch in den übrigen, oben nicht genannten europäiſchen Ländern irgend ein dahin gehöriges Werk ſchon namhaft zu machen. Der deutſche Johann Daniel Berlin**), welcher als Stadtmuſikus zu Drontheim in Norwegen angeſtellt war, trat 1744 zwar mit einem Buche, betitelt „Anfangsgründe der Muſik zum Gebrauche für Anfänger,“ hervor, allein einmal war daſſelbe in deutſcher Sprache verfaßt worden, alſo genau genommen auch ein deutſches Product, ſo häufig es in Norwegen und Schweden von den Muſiklehrern gebraucht ſeyn mag, und dann kann es keineswegs auch in die Reihe ſolcher Werke und Beſtrebungen geſtellt werden, von welchen hier insbeſondere die Rede war.

§. 110.

Fortſetzung.

Mehr noch als für die theoretiſche Regelung oder vielmehr wiſſenſchaftliche Darſtellung der Lehre der muſikaliſchen Praxis überhaupt geſchah in bezeichneter Weiſe für die einzelnen ſpeciellen Richtungen derſelben, und um ſo begreiflicher auch, als ſolche ſpecielle Anweiſungen, die ſich in ſogenannten Schulen und dergleichen Büchern für Geſang und Inſtrumentalſpiel und ſowohl im Allgemeinen als für

*) War von Geburt ein Deutſcher, lebte aber lange in England, und ſtarb endlich in Edinburg 1751.

**) B. ward 1710 zu Memeln in Preußen geboren.

Digitized by Google

einzelne Stimmen, Singweisen und Instrumente im Besondern herausstellten, nicht anders als auf die allgemeine praktische Musiklehre sich zu basiren vermochten, also mit ihrer besondern, auf den vorgesetzten speciellen Fall bezüglichen Lehre unabweislich auch eine gleich geordnete Darlegung der allgemeinen Verhältnisse der praktischen Musik verbinden mußten. Das Besondere, für den eben vorliegenden Zweck Geeignete konnte nicht gegeben, wenigstens nicht gründlich gelehrt werden ohne Kenntniß der allgemeinen Grundsätze und Lehrprincipien, und in jenem somit einen doppelten Zweck erfüllend, wandte man auch dahin vorzugsweise wohl die Kräfte. Wir können weder singen noch irgend ein Instrument spielen lernen, ohne uns mit den Elementen der praktischen Musik überhaupt zugleich vertraut zu machen, und das eben sowohl begreifend, als wir jetzt davon überzeugt sind, sparten unsere zur Musikbildung berufenen Vorfahren im Durchschnitte denn für den besondern Fall auch wohl und lieber auf, was ihnen, für alle Beziehungen gesagt, zudem noch nicht wirksam genug erscheinen mochte.

Am geregeltesten war schon zu Anfang unserer Periode natürlich die Singkunst, da — wie wir gesehen haben — deren Praxis vor jeder andern ausübenden Kunst bereits einen bedeutenden, ja fast so hohen Aufschwung genommen hatte, daß der derselben Grad kaum noch erhöht zu werden vermochte, und solche weite technische Ausbildung begreiflich auch frühzeitig schon eine gewisse Systematisirung des Unterrichts nöthig machte. Indessen war es hauptsächlich doch das Werk Carrissimi's nur, dessen Ars cantandi, das bis dahin zur eigentlichen theoretischen Grundlage der öffentlichen Gesangschulen diente und in mehrfacher Beziehung eine Art wissenschaftlichen Werthes an sich trug, daher auch in mehrere Sprachen übersetzt und bis weit ins achtzehnte Jahrhundert hinein in verschiedenen, bald mehr, bald weniger verbesserten Auflagen ausgegeben wurde. Die nachdem auftretenden und einflußreichsten berühmten Lehrer des Gesanges wirkten in den von ihnen gestifteten Schulen meist nur persönlich und durch Beispiele, und alle, welchen von ihren Arbeiten und Leistungen vielleicht ein theoretischer Charakter sich beimessen läßt, bestehen einzig und allein in sogenannten Etuden, Singübungen, durch welche aber Nichts bewirkt werden konnte, als mechanische Fertigkeit, als ein höherer Mechanismus der Stimme, und somit nicht etwa auch schon eine neue wissenschaftliche Regelung der Kunst selbst. Diese war ungeachtet aller praktischen Erweiterung mit Carrissimi gleichwohl für die neue und moderne Musikepoche abgeschlossen, und auffallend genug sollte auch hier, und zwar erst jetzt, mit Beginn des achtzehnten Jahrhunderts, nach festerer Einwurzelung jenes mordernen Princips und Elements

Digitized by Google

in unſerer Kunſt, ein Deutſcher zunächſt wieder den von Italien überkommenen reichen Vorrath von materiellen Mitteln zuſammenraffen, und daraus ein Syſtem bilden, das einer förmlichen theoretiſchen Geſangsſchule, durch welche den merkwürdig geſteigerten Bedürfniſſen der Zeit und der Praxis entſprochen wurde, wenigſtens in Etwas gleich ſah. Es war dies, nach andeutendem Vorgange eines Joh. Hieronymus Grave (Cantor und Muſikdirector zu Berlin) und des Freiberger Cantors Joh. Sam. Beyer, der Berliner Cantor Martin Heinrich Fuhrmann, der in den Jahren 1706 und nachgehends 1728 zwei dahingehörige Werke unter dem Titel „Muſikaliſcher Trichter“ ꝛc. und „Musica vocalis in nuce“ veröffentlichte, und damit zuerſt wieder eine eigentliche Theorie der modernen Singkunſt aufſtellte. Ihm folgte in beachtenswerther Weiſe dann der Franzoſe Affilard mit „Principes très-faciles pour bien apprendre la Musique, qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le chant jusqu'an point de chanter tout sorte de Musique proprement, et à livre ouvert“: ein Buch, das von 1710 an in einer kurzen Reihe von Jahren nicht weniger als zwölf verſchiedene Auflagen erlebte. Auch Rameau ſchrieb über die moderne Geſangskunſt: „Reflexions sur la manière de former la Voix et d'apprendre la Musique.“ Noch wichtiger war für Frankreich aber die „Art du Chant“ von Berard, welche in drei Theilen in völlig ſyſtematiſcher Weiſe mit ſchon philoſophiſchem Scharfblicke handelte von der Stimme und Stimmbildung, von der Articulation und Pronunciation, und von der Intonation, Verbindung der Töne, dem Ausdrucke in dem Geſange und den mancherlei Geſangsmanieren*). Von den italieniſchen Geſangslehrern verſuchte in der ganzen Periode nur Pietro Francesco Tosi ſeine Wirkſamkeit auch in theoretiſcher Beziehung auszudehnen, und auch auf mehr wiſſenſchaftlichem Wege ſeine edle Kunſt zu bearbeiten und zu verbreiten. Er ſchrieb zu dem Ende 1723 „Opinioni de' Cantori antichi e moderni, osiano Osservazioni sopra il Canto figurato,“ wovon der bekannte Joh. Friedr. Agricola zu Berlin bald eine mit Erläuterungen und Anmerkungen aller Art verſehene deutſche Ueberſetzung beſorgte unter dem Titel: „Anleitung zur Singkunſt.“ Auch des Reichenhaller Chorregenten Joh. Joach. Bened. Münſter „Musices instructio in brevissimo regulari compendio radicaliter data“ verdient inſofern noch erwähnt zu werden, als darin, wenn auch mit weniger wiſſenſchaft-

*) Der wirkliche Name des Verfaſſers dieſes Werkes war Blanchet, unter welchem ſpäter daſſelbe denn auch in einer vermehrten und verbeſſerten Ausgabe wieder erſchien.

Digitized by Google

lichem Takte, die gesammte Theorie der schönen Gesangskunst auf die möglichst einfachsten Grundsätze zurückgeführt wird.

Daß auch in den übrigen Ländern Europa's die moderne Gesangskunst damals schon eine solch' theoretische, wissenschaftlich-systematische Begründung in öffentlich darüber erschienenen Werken erfahren hätte, ist mir nicht bekannt; doch ward dagegen dort die in älteren Zeiten längst schon begründete Theorie der Choral- oder Kirchengesangskunst insbesondere und mehr fast noch cultivirt, als dies in Deutschland, Italien und Frankreich, zumal jenem ersten eigentlichen Vaterlande des neuen Kirchengesanges, der Fall war. Finden wir den Grund davon in der Thatsache, daß von Zeiten der Reformation an der Kirchengesang in Deutschland und seinen nordischen stammverwandten Nachbarländern nach und nach und immer ausschließlicher schon der ganzen Gemeinde anheim gegeben war, während in Portugal, Spanien und unter den übrigen, besonders südlichen Völkern, ungeachtet des vielseitigen deutschen Einflusses auf dieselben, solcher vorzugsweise noch in Händen eigens dazu erzogener Kirchensänger verblieb. So schrieben z. B. die Portugiesen Joao Vaz Barradas Muito Pam, Fr. Gabr. da Annunciaçam, Vict. Jos. da Costa und D. Carlos de Jesus Maria bedeutende Werke über diesen Gegenstand; eben so die Italiener D. Carlo Ant. Portaferrari und Giuseppe Fedeli, und die Franzosen Remi Carré, de la Frillee, Cousin u. A. Von deutschen Büchern der Art kennt man aus jener Zeit nur die „Scala Jacob ascendendo et descendendo" des oben schon erwähnten Reichenhaller Chorregenten Münster, die zu Augsburg, aber ungeachtet des lateinischen Titels in deutscher Sprache 1743 erschien.

§. 111.

Fortsetzung.

Die Richtigkeit des Grundsatzes anerkennend, daß eine Theorie der ausübenden Kunst nur aus dieser selbst hervorgehen, und daß auch die specielle Praxis somit einen bedeutenden Grad von Ausbildung schon erlangt haben muß, ehe ihr inneres wie äußeres Wesen auf eine förmlich wissenschaftliche Weise in systematische Ordnung gebracht werden kann, treffen wir, den derartigen Schulen für Instrumente uns jetzt zuwendend, solche denn auch bei denjenigen Organen blos schon an, denen das Alter ihres Bestehens Zeit genug zu einer ansehnlicheren Entwickelung selbstständigerer Technik gewährt hatte. In solchem Sinne ist auch das so oft schon als die erste Universalschule gerühmte Werk von dem Cantor und Organisten zu Schwäbisch-Hall, Joh. Fr. Bernh. Caspar Maier,

Digitized by Google

„Museum musicum theoretico-practicum“ welches 1732 zum erstenmal erschien, nur zu verstehen. Allerdings wollte — wie auch der weitere Titel sagt — der Verfasser damit eine Schule für alle Instrumente geben und somit eine Theorie der gesammten Instrumental-Praxis aufstellen, allein doch nur eine Schule für die damals überall bereits gangbaren und zu einer gewissen Selbstständigkeit gediehenen Instrumente.

Daher begegnen wir in unserer gegenwärtigen Periode denn für Theorbe und Laute z. B. zwar, ungeachtet so mancherlei ähnlicher Vorgänger, der ersten umfassenden und eigentlichen, doch auch der letzten Schule, welche ein wissenschaftliches Bemühen für dieselbe liefern mochte, da mit dieser Zeit auch der allgemeine Gebrauch und die orchestrische Selbstständigkeit dieser Instrumente aufhörte. Es war dies die von Ernst Gottlieb Baron 1727 zu Nürnberg herausgegebene „Historisch-theoretische und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten“ ꝛc.; haben noch keine eigentliche und solche Schule für die Harfe, da erst 1720 durch Erfindung der Pedalharfe dem Spiele derselben eine höhere Bedeutung gegeben wurde; eben so — genau genommen — nicht für die Flöte, denn Quanz's dahin gehöriges Buch erschien erst 1752, und hatte ein gewisser Hotteterre 1710 herausgegeben: „Principes de la Flute traversiere, de la Flute à bec et du Hautbois,“ so war dies nichts weniger als eine Flötenschule in unserem hierorts verstandenen Sinne *); und noch weniger für Hoboe und Fagott, denn ersteres Instrument war kaum erst im Entstehen und Werden begriffen, und letzteres litt, ungeachtet seines hohen Alters, noch an einer solch' dürftigen Unselbstständigkeit, war so wenig noch integrirender Theil des Orchesters, daß erst ein Ozi gegen Ende des vorigen Jahrhunderts auf den Gedanken einer sorgfältigen Theorie des Spieles desselben kommen konnte.

Auch für Ausbildung des Violinspiels sogar, so große Umänderungen ein Tartini u. A. darin hervorbrachten, sollte immer noch mehr auf praktischem denn wirklich theoretischem Wege, mehr durch das lebendige Wort und persönliche Beispiel als durch den der wissenschaftlichen Speculation entnommenen Buchstaben gewirkt werden. Der Pariser Musikmeister Jean Rousseau schrieb zwar (um 1728) „Principes pour la Viole,“ und der schon erwähnte Michel Monteclair gab 1736 heraus: „Methode facile pour apprendre à jouer du Violon“ ꝛc.; ja auch der berühmte und einflußreiche Francesco Geminiani veröffentlichte 1740 zu London: „Art of playing on the Violin,“ welches Buch ins Französische und Deutsche übersetzt ward; allein eine Schule, welche als wissen-

*) Vergl. hier auch §. 92 ff. des vorhergehenden ersten Capitels dieser Periode.

Digitized by Google

schaftliche Grundlage der gesammten Theorie des heutigen oder modernen Geigenspiels angesehen werden könnte, wußte doch erst Leopold Mozart, unsers unsterblichen Wolfgangs Vater, auszuarbeiten, und nicht mehr in gegenwärtiger, sondern erst 1756, also in der kommenden Periode. Das Violoncell und der Contrabaß dann wieder waren noch viel zu jung, als daß bis zur Möglichkeit eines theoretischen Systems ihre Technik schon gediehen wäre, so angenehm ihre Wirkung im Orchester auch bereits aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts geschildert wird.

§. 112.

Fortsetzung.

Für das Clavier war — wie ich andern Orts früher bereits berichtete — schon im siebenzehnten Jahrhunderte von Doni, einem Florentiner Patricier, eine eigene Schule erschienen; allein so vielen Verbesserungen das Instrument seit der Zeit auch unterlag und so sehr es einzig und allein fast alle häusliche Instrumentalmusik erfüllte, so daß auf ihm auch zunächst sich ein wirkliches, selbstständiges Virtuosenthum zu entwickeln anfing, sollte dennoch dieses bereits zu einer ansehnlichen Ausbildung gediehen seyn, das gesammte Jahrhundert wieder vorübergehen, ehe auch nur ein forschender Geist es sich zur Aufgabe machte, die Kunst des Spieles dieses Instruments nach bestimmten Regeln auch zu ordnen und auf allgemein gültige Principien zurückzuführen. Erst 1702 erschien wieder eine neue derartige Schule, nämlich von dem damaligen französischen Kammer-Componisten Michel de Saint Lambert, unter dem Titel: „Principes du Clavecin;“ indessen so weit dieselbe auch den vorliegenden Bedürfnissen im Augenblicke entsprechen mochte, litt sie gleichwohl nicht nur an noch manchen, selbst praktischen Mängeln, sondern entsprach sie auch keineswegs noch den Anforderungen einer eigentlichen Theorie, einer mit aller Kraft der Wissenschaft ausgestatteten theoretischen Lehre der praktischen Clavierspielkunst. So wollte der Verfasser z. B., daß für alle Claviermusik nur ein Schlüssel, nämlich der C-Schlüssel angewendet werden sollte: eine Forderung, deren Willfahren nicht allein eine sehr tief eingreifende Aenderung in dem gesammten Tonsysteme hervorgebracht haben würde, sondern auch der ganzen künstlerischen Natur der Claviermusik, als gewissermaßen Compler der verschiedenen, unserer Kunst nothwendigen Stimmen und Organe, geradezu widersprach. Auch des Freiberger Professors Franz Anton Meichelbeck Clavierschule, welche 1738 unter dem Titel: „Die auf dem Clavier lehrende Cäcilia“ ꝛc. zu Augsburg herauskam, und an Umfang wie an Deutlichkeit und praktischer

Digitized by Google

Brauchbarkeit alle frühere ähnliche Werke übertraf, erfüllte keineswegs noch die Bedingungen, auf welchen ein solches Buch, als theoretisches Lehrbuch, nothwendig zu ruhen hat; und Nicolo Pasquali's „Art of Fingering the Harpsichord," welche nachdem zu London herauskam, bestand in weiter nichts als einer Reihe praktischer Uebungsstücke mit nur hie und da eingewebten theoretischen Erläuterungen. Sehen wir auf die außerordentlichen Vervollkommnungen und wesentlichen Umänderungen zurück, welche das Clavier und überhaupt die Clavier-Instrumente bis dahin erfahren hatten, so möchte ein solch' merkliches Zurückbleiben der Theorie hinter der Praxis, und namentlich hier, fast mehr noch als auffallend erscheinen; allein die Musik in ihrem Gesammtzustande und in der Art ihrer geschichtlichen Entwickelung wieder ins Auge gefaßt, die Richtung überhaupt erwägend, welche ihre Bestrebnisse zuvor zu nehmen hatten, ehe auch in die theoretische Regelung ihrer praktischen Uebung ein mehr wissenschaftlicher Geist zu dringen vermochte, verschwindet jede dahin lautende Verwunderung wieder vor der Thatsache, daß ein solch' rein geistiges, der Intelligenz entborgtes Element, und namentlich in der Instrumental- oder der Musik, welcher das Clavier als nächstes Organ angehört, erst mit dem achtzehnten Jahrhunderte durch deutsche Stimmung und deutschen Einfluß überhaupt geschaffen wurde. Carl Philipp Emanuel Bach*), dem zweiten Sohne des großen Sebastian, der praktisch alles Wesen der Kunst und des Instrumentenspieles damals in sich concentrirte, blieb es vorbehalten, das, was der Vater geschaffen und ein älterer Bruder Friedemann (in leichtsinniger Verschwendung leider) fortgepflanzt, wie er selbst erfahren hatte, auch in ein eigentliches System zu ordnen und als wirkliches Lehrbuch der Clavierkunst der Welt zur fortan ersten und einzigen wissenschaftlichen Norm in dieser Kunst zu übergeben. Doch verfaßte er sein dahin gehöriges Werk, das den Titel führte: „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen," auch noch in dem Laufe der gegenwärtigen Periode, so kam es zur Oeffentlichkeit indeß erst im Jahre 1753, und wir machen somit die in Wahrheit merkwürdige Erfahrung, daß selbst die verbreitetste Kunst des Clavierspieles einer eigentlich wissenschaftlichen Erforschung und Betrachtung ermangelte, bis gewissermaßen der Kampf des geistigen mit dem physischen Elemente in aller, namentlich aber in der Instrumental- und eigentlichen Kammermusik mit dem Siege des ersteren vollkommen vollendet war, und bis sonach die kaum erwachte deutsche Kraft, unterstützt von den mancherlei politischen, religiösen und moralischen Verhältnissen, sich den Einfluß in der Kunst überhaupt gesichert

*) Geboren zu Weimar 1714 und gestorben in Hamburg als Capellmeister 1789.

Digitized by Google

hatte, der ihr in Betracht der geistigen Ueberlegenheit bei nur einiger Aus dauer nothwendig werden mußte.

§. 113.

Fortsetzung.

Nicht viel besser mit der Theorie stand es, und aus gleichem Grunde zwar, in Betracht der Orgel, obschon dieses Instrument, früheren Betrachtungen zu Folge*), doch eigentlich derjenige und nächste Wahlplatz war, auf welchem die einbrechende geistige Richtung, die Intelligenz in der Musik, ihre ersten Blüthen geschlagen, ihre ersten Kräfte gesammelt und entfaltet hatte. In vollkommen natürlichem Zusammenhange mit der Entwickelung der Praxis waren früher denn für das Clavier schon sogenannte Schulen für die Orgel geschrieben und herausgegeben worden. Von dem Brescianischen Dom-Organisten Costanzo Antegnati erschien bereits 1608 „L'arte organica," und dieselbe fand so vielen Beifall, daß man sogar eigene Lobschriften auf den Verfasser fertigte und durch den Druck veröffentlichte; allein was war das Werk gleichwohl weiter als eine für damaligen Stand der Dinge allerdings sehr zweckdienliche Sammlung praktischer Uebungsstücke? — Der wackere und einst berühmte Organist an der Cathedralkirche zu Chioggia, Girolamo Diruta, gab 1615 zu Venedig heraus: „Il Transilvano, sopra il vero modo di suonare Organi, e stromenti da Penna," dem 1622 ein zweiter Theil: „Dell' Intavolatura et altre cose del medesimo" folgte, — ein Gespräch zwischen ihm und einem Prinzen von Transilvanien, der sein Schüler war, über einige einzelne Gegenstände des Orgel- und Clavierspieles, mit zugegebenen Mustercompositionen von den damals ausgezeichnetsten Tonsetzern, aber noch im Entferntesten keine wirkliche Schule. Der 1663 als Organist an St. Salvador zu Sevilla gestorbene Francesco Arauro schrieb „Musica practica y theoretica de Organo," aber gab auch darin nicht mehr als blos einige Winke der Erfahrung und eine Reihe nachahmungswürdiger und zweckmäßiger Uebungsstücke. Der Dom- und Stiftsorganist Joh. Bapt. Samber zu Salzburg schrieb „Manuductio ad Organum," doch indem er sich darin fest noch an die alte Solmisation zu binden strebte, hatte das Werk auch für seine Zeit kaum noch einen größern und höhern Werth, denn ein Versuch zu seyn, eine längst abgenutzte Praktik mit der gegenwärtigen nochmals zu verbinden. Die einst vielgebrauchte „Chirologia Organico-Musica," welche zu Nürnberg von einem ungenannten Würzburger Organisten herauskam (1711),

*) Vergl. besonders §. 100 ff. des vorhergehenden Capitels dieser Periode.

Digitized by Google

beſchränkte ihre geſammte theoretiſche Anweiſung blos auf einige beiläufige Bemerkungen in der Vorrede, und beſtand im Uebrigen blos aus einer Sammlung von Toccaten, Fughetten, Vorſpielen u. ſ. w. Andere Schriften jener Zeit berührten blos einige Punkte der Orgelſpielkunſt, die Regiſtrirung, das Vorſpielen, die Zwiſchenſpiele u. ſ. w. Das beſte theoretiſche Orgelwerk, das aus dem ſiebenzehnten Jahrhunderte noch in das achtzehnte herüberragte, und in dieſem um ſeiner großen Nützlichkeit willen auch mehrere verſchiedene Auflagen erlebte, war der zuerſt 1698 in Augsburg gedruckte „Kurzer, jedoch gründlicher Wegweiſer, vermittelſt welchem man aus dem Grunde die Kunſt, die Orgel recht zu ſchlagen, ſowohl was den Generalbaß, als auch was zu dem Gregorianiſchen Choralgeſange erfordert wird, erlernen und durch fleißiges Ueben zur Vollkommenheit bringen kann" ꝛc.; doch erfüllte auch dieſes Buch noch bei weitem nicht die Aufgabe einer eigentlichen Orgelſchule, eines Lehrbuches der Wiſſenſchaft der Orgelſpielkunſt, ſondern ſuchte meiſtens nur erläuternd auf die Praxis hinzuweiſen, die demnach denn auch für das Orgelſpiel die ganze gegenwärtige Periode hindurch die Mittel der Verbreitung nur in ſich ſelbſt und in der Muſter-Compoſition finden mußte, auf ſolche Weiſe das in ſich aufgenommene Princip aber um ſo lebendiger auch entfaltete und fortwirken laſſen konnte, als das Beiſpiel ſelbſt ein lebendiges, die Theorie keine andere als eine im Leibe verkörperte war.

§. 114.

Eindringen der wiſſenſchaftlichen Speculation in einzelne Zweige der praktiſch-theoretiſchen Muſikkunſt.

Deshalb entſtand aus dieſem ſcheinbar langen Zögern einer innigeren Verknüpfung der theoretiſchen Forſchung mit der lebendigen Praxis für den Augenblick auch ſchlechterdings kein erheblicher Nachtheil und ſo wenig für die Kunſt überhaupt als für die Sache ihres angefangenen geiſtigen Sieges insbeſondere, denn das erſtarkte Element, auf welchem dieſer vornehmlichſt beruhte, hatte in der Praxis ſelbſt ſchon — wie früher gezeigt — gewiſſermaßen zu feſten Fuß gefaßt, als daß, ungeachtet aller und der leidenſchaftlichſten Gegenſätze, es ſo bald wieder daraus verbannt werden konnte, und um ſo ſicherer und ſiegreicher es zu bewahren, war nur nöthig, daß diejenigen Theile der Muſik, welche fähiger einer theoretiſchen und wiſſenſchaftlichen Behandlung ſich zeigen, als die Praxis an und für ſich ſelbſt, auch mehr und entſchiedener einer Art philoſophiſcher Speculation ausgeſetzt wurden, da auf ſolche Weiſe gleichſam von ſelbſt ſich dann die Praxis in bezeichneter Richtung auch regeln und eine beſtimmt in ſich abgegränzte Form und Norm in ſich

Digitized by Google

annehmen mußte. Wäre der Raum mir dazu vergönnt, möchte ich noch weiter gehen in der Behauptung, und grradezu den Zeitpunkt unserer gegenwärtigen Periode noch für viel zu früh, ja das Bestehen einer reinen Unmöglichkeit darin erklären, durch Schulen, nach wissenschaftlichen Grundsätzen angefertigt und durch kunst-philosophische Behandlung ausgezeichnet, auch schon die Praxis als solche, die lebendige Ausübung der Kunst, das Spiel der Instrumente und den Gesang zu regeln und festzustellen, denn hiezu wäre von vorn herein auch die Bildung eigener praktischer Kunsttendenzen, eigenthümlicher, in sich abgeschlossener Kunst-Subjectivitäten im öffentlichen Leben nothwendig gewesen, und solche Bildung konnte durchaus nicht früher eintreten, als bis jener Kampf der intellectuellen oder überhaupt geistigen Interessen und Elemente in der Kunst mit den mehr sinnlichen und physischen vollkommen vollendet und der Sieg der einen oder andern für einen ganzen historisch nennbaren Zeitraum gesichert war, was vorausgesehen erst in der folgenden Periode durch Gluck's Einfluß geschehen konnte. Für den Augenblick war es genug, daß in der Praxis selbst sich zwei solche entgegengesetzte Richtungen zu entwickeln anfingen, und wie diese Entwickelung ihren nothwendigen Grund nur haben konnte in den mancherlei und früher von mir dargethanen politischen, religiösen wie moralischen Zuständen derjenigen Völker, unter welchen die Kunst den vornehmsten Heerd ihrer Pflege aufgepflanzt hatte, so war natürlich auch derjenigen von beiden a priori schon die Oberhand vorbehalten, welche am wenigsten sich dem Einflusse jener Zustände und des in diesen bewegtesten Volkes zu entreißen vermochte, und wie für solches Volk wir unzweifelhaft nur das deutsche schon in Hinsicht seiner geographischen Lage und seines damaligen politischen Treibens zu erkennen vermögen, so reichte endlich zur Sicherung seines Einflusses auch hin, daß das in ihm vorherrschende Princip der Intelligenz und der in seiner Mitte vornehmlichst erzeugte und lebendige Geist wissenschaftlicher Speculation, wie er überhaupt alles öffentliche Kunsttreiben mehr oder weniger überwältigte, sich von da aus immer inniger und wirksamer denjenigen einzelnen Theilen unserer Kunst zuwandte, welche an und für sich schon zu wissenschaftlichen Untersuchungen sich fähiger erweisen, weil, indem diese Theile keine andern sind, als welche der praktischen Ausübung regelnd und selbsterzeugend unterliegen, dann von selbst auch solche sich mehr wissenschaftlich und im Sinne höherer Kunstintelligenz gestalten mußte. Dieses Eindringen der wissenschaftlichen Speculation in die einzelnen Theile der mehr theoretisch-praktischen Musikkunst hatte wirklich aber und um so gewisser, allgemeiner und energischer zwar mit Beginn der gegenwärtigen Geschichtsperiode statt, als sowohl die erkannten außer-

Digitized by Google

künstlerischen Lebensverhältnisse der verschiedenen Völker es mit einer merkwürdigen Allseitigkeit veranlaßten, wie die, besonders von Seiten der deutschen Organistenschulen hervorgerufene, bedeutende intellektuelle Ausbildung der Praxis selbst es nothwendig machte. Wenden wir, zur bequemern Uebersicht, eben so wie vorhin bei den Instrumenten, unsern Blick jedem einzelnen Theile der theoretisch-praktischen Musik insbesondere zu, und suchen durch Betrachtung und Erforschung dessen, was in angegebener Weise darin geschah, uns von der Wahrheit des Gesagten zu überzeugen.

§. 115.

Fortsetzung.

Am ausgebildetsten fand in der Beziehung das achtzehnte Jahrhundert die Lehre vom Generalbaß, überhaupt von dem harmonischen Accompagnement auf dazu fähigen Instrumenten vor, und um so natürlicher, als eben darin mehrere Jahrhunderte hindurch die vornehmste Kunst aller praktischen Harmoniker und Contrapunktisten bestand, ja — wie wir aus frühern Darstellungen uns erinnern — die Organisten des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts schon verstanden, eben so wohl nach einer unbezifferten als nach einer bezifferten sogenannten Generalbaßstimme den Gesang zu begleiten, noch ehe auch nur Viadana in der dürftigsten Weise irgend eine theoretische Nachweisung darüber gab, diese Nachweisung später aber desto dringlicher und nothwendiger wurde, als der zu begleitende Gesang aufhörte, durchweg ein mehrstimmiger zu seyn, vielmehr hie und da auch wohl ein einstimmiger war, welcher die größtmöglichste Richtigkeit in der harmonischen Begleitung voraussetzte, und als später auch den entfernten Modulationen mehr Zugang in den Gesangscompositionen gestattet wurde *). Indessen so viel dieserhalb seit Viadana's Zeiten im Laufe des siebenzehnten Jahrhunderts für die theoretische Festsetzung gewisser Grundregeln der gesammten Knnst des Generalbaßspiels auch geschah, immer war alles Dahingehörige, genau genommen, nichts weiter als eine Tafel, verzeichnet und überschrieben mehr oder weniger reich mit Resultaten oft langjähriger Erfahrung, oder dessen, was Gewohnheit und althergebrachte Sitte darin gewissermaßen als stehende Norm angenommen hatten, ohne Rücksicht auf möglichen Wechsel der einzelnen Fälle und ohne Basirung auf ein eigentliches System der harmonischen Folge, das ja selbst auch in der Kunst noch schlechterdings nicht bestand. Wir wissen, daß, wenn auch weniger die Franzosen und Engländer, doch die Italiener und die Deutschen es sich das ganze Jahr-

*) Man vergleiche hier §. 13 ff. der vorhergehenden ersten Periode.

Digitized by Google

hundert hindurch sehr angelegen seyn ließen, die gesammte Kunst des Generalbaßspieles auf gewisse Theoreme oder Regeln zurückzuführen, die, aus dem Wesen der Harmonie wie den möglichen Verbindungen der Melodie selbst hervorgenommen, den Praktiker in den Stand setzen möchten, auch unter allen Umständen den gerechten Forderungen des beabsichtigten Effektes Genüge zu leisten. Nur die bedeutendsten der Männer will ich nennen, welche mit aller Kraft ihres Talents und ihrer Erfahrungen einem solchen Unternehmen sich zuwandten; es waren der Speyer'sche Organist Caspar Vincenz, Agostino Aggazzari aus Siena, der Königsberger Organist Heinrich Albert, Kaiser Ferdinands III. Hoforganist Wolfgang Ebner, der herzogl. Capellmeister Mirandola, Galeazzo Sabbattini, der vielbekannte Organist Andreas Werkmeister, der uns längst bekannte Franzose Michel Lambert, die Engländer Matthew Lock und Godfrey Keller u. A. Allein man sehe, so weit sie noch vorliegen, in die Werke, welche von ihnen durch solches Bestreben gefördert wurden: entweder sind es bloße Uebungsstücke, ohne lebendigen Unterricht eben sowohl allen möglichen Verirrungen zugänglich denn jede ander derartige, nur nicht zu solchem bestimmten Lehrzwecke hervorgebrachte Leistung, oder — ist etwa auch eine theoretische Anweisung oder etwas solcher Aehnliches damit verbunden — beschränkt dieselbe sich doch blos auf den einen angegebenen Fall, aus dem eine allgemein gültige Regel abzuleiten dem glücklichen Zufalle oder dem Talente und der Einsicht des Studirenden und Uebenden noch überlassen bleibt. Nirgends schon eine eigentliche kunstwissenschaftliche Behandlung der Lehrgegenstände; nirgends auch nur ein Schein von wirklich speculativem Verfahren; nirgends ein Zurückgehen auf allgemein gültige, harmonische Grundverhältnisse und ein Verbinden damit melodischer Möglichkeiten; überall nur Specielles oder das nackte Erklären der durch Ziffern und andere Zeichen in der Generalbaßschrift gegebenen Intervallenverhältnisse.

Auch das achtzehnte Jahrhundert sollte noch nicht sofort, gleich mit seinem Anfange, so regsam sich damals die Kunstspeculation in vieler Beziehung auch schon zeigte, so glücklich seyn, ein wirkliches System der Generalbaßspielkunst von irgend einem seiner großen praktischen Meister darin zu empfangen. Ein gewisser, aus Jena gebürtiger, damals aber in Kopenhagen lebender Fr. Erh. Niedt gab 1700 zu Hamburg heraus: „Musikalische Handleitung" ꝛc., worin er wenige deutliche Regeln geben wollte, nach denen man componiren und das Generalbaßspiel lernen könne ꝛc.; doch so vielen praktischen Nutzen das Buch an sich auch haben mochte, ja so sehr, daß selbst Mattheson es später einer neuen Bearbeitung und Herausgabe werth hielt, so ermangelte es gleichwohl noch aller kunst-

Digitized by Google

denn alsbald auch Mattheſon ſeine, ſo lange als Muſter gegoltenen beiden (große und kleine) Generalbaßſchulen gründete, und das mit dieſen und ſeinen nachfolgenden verbeſſerten Ausgaben auch das geſammte theoretiſche Studium der Generalbaßkunſt in der gegenwärtigen Periode nicht allein erfüllte, ſondern auch leitete, da faſt alle Theoretiker, welche mit ſichtlichem Welteifer von nun an dem Baue eigentlicher Syſteme der Generalbaßſpielkunſt ſich zuwandten, ihre Materialien und ſonſt bedürftigen Kräfte vornehmlichſt nur dieſen Werken entlehnten. So ſelbſt der berühmte Pariſer Organiſt François Dandrieu mit ſeinen „Principes de l'accompagnement du Clavecin“ ꝛc. (1727); Joh. Friedr. Lampe, ein geborner Deutſcher, der ſich die meiſte Zeit ſeines Lebens aber in England aufhielt, mit ſeiner „A plain and compendious method of teaching Thorough-bass after the most rational manner with proper rules for practise“ (London 1737); der Holländer Quirin von Blankenburg mit ſeinen „Elementa musica“ ꝛc. (Gravenhage 1739), und viele Andere, welche als Lehrer der Generalbaßkunſt ſich jetzt geltend zu machen ſuchten, und von denen ſelbſt der ſonſt ſo tief und ſelbſtſtändig forſchende Georg Andreas Sorge mit ſeinem „Vorgemach der muſikaliſchen Compoſition“ ꝛc. nicht ausgenommen werden darf.

Wie ſehr überhaupt aber die Speculation jetzt ſich der Generalbaßkunſt zuwandte, bezeugt auch der Umſtand, daß nunmehr, da die ganze Theorie dieſer Kunſt einmal auf beſtimmte wiſſenſchaftlich geordnete Principien zurückgeführt war, allerhand Vorſchläge zur Vereinfachung, Verbeſſerung, Erweiterung u. dergl. mehr von den verſchiedenſten Seiten her gemacht wurden, ſo daß der uns bekannte Rameau ſogar 1742 ein eigenes Werkchen (Dissertation sur les differentes methodes d'Accompagnement pour le Clavecin ou pour l'Orgue) herausgeben konnte, in welchem er alle die aus jenen Vorſchlägen entſtandenen verſchiedenen Methoden des Generalbaßſpieles oder vielmehr der Generalbaßlehre und der Generalbaßſchrift neben einander ſtellen und mit kritiſchen Anmerkungen beleuchten konnte.

§. 116.

Fortſetzung.

Denn auch die kritiſche Anſchauung, und nicht allein ihrem Ganzen, ſondern ſelbſt ihren einzelnen Zweigen nach, hatte in Folge jener mehr geiſtigen und intellectuellen Auffaſſung unſerer Kunſt überhaupt ſich bereits einen ſehr fruchtbaren Weg in dieſelbe zu bahnen gewußt. Begreiflich denke ich hier nicht etwa an die mancherlei kleinen Streitigkeiten und Expectorationen, welche mit mehr oder weniger Scharfſinn in der Muſik ſowohl denn in jeder andern Kunſt und Wiſſenſchaft ſchon ſeit länger, ja

Digitized by Google

seit Anfang her über einzelne Gegenstände derselben geführt werden sollten, sondern an eine kritische Gesammt-Auffassung der Kunst und ihrer mannigfachen Verhältnisse, welche eben so wenig in solchen Streiten sich kund zu geben vermochte, als sie erst durch jenen mehr wissenschaftlichen Geist, wie er jetzt stets tiefer und tiefer in die Kunst eindrang, in wieder belebender Weise rege gemacht werden konnte; und merkwürdig genug that sich eine solche Auffassung nicht vielleicht erst, wie man hätte erwarten sollen, in einer philosophisch-kritischen Betrachtung des innern oder äußern Wesens unserer Musik im Allgemeinen, sondern sofort in umfassenden, nach Plan und Tendenz weit ausgedehnten periodischen Schriften kund, deren Unternehmen abermals beweist, mit welcher Zuversicht man damals schon einer allgemeineren Verbreitung der intellectuellen Kunstanschauung entgegen sehen durfte, so gern wir dabei Rücksicht nehmen wollen auf die unermüdliche, rastlose Thätigkeit, wie unüberwindliche Kühnheit des Mannes, von welchem vor Allen ein solches Unternehmen angeregt und ausgeführt werden sollte. Es war nämlich Mattheson, der auf solchem Felde ganze Mann seiner Zeit, welcher zuerst es wagte, eine förmliche „Critica musica“ in Hamburg im Jahre 1722 herauszugeben, deren zwei starke Bände er gleichsam zum Sprechsaal über alle bis dahin hauptsächlich in Streit befangene Gegenstände und dergestalt zwar erhob, daß dieselben darin durch eine wirklich wissenschaftliche, musikalisch-kritische Betrachtung ihre Beleuchtung und Erledigung finden sollten. Es würde zu weit führen für meinen Zweck, wollte ich auch nur übersichtlich den gesammten Inhalt des Werkes vorführen. Am wichtigsten darin waren wohl die dem Französischen entlehnten und mit Anmerkungen versehenen vergleichenden Betrachtungen über französische und italienische Musik, weil damit gewissermaßen bereits eine Art charakteristischer Nationalität in der Musik zur Sprache gebracht wurde, die doch nach Vollendung des Kampfes der geistigen mit den physischen Kräften in jener erst sich deutlicher und tiefer auszuprägen vermochte; und dann die Abhandlung über Canonik, indem Mattheson eben darin den Punkt berührte, welcher alle anstrebenden intellectuellen Mächte gewissermaßen in sich selbst concentrirte, und seine nothwendige Vereinigung mit dem sinnlichen Gegensatze in einer bedeutungsvollen Vorahnung nachwies. Bei der Schroffheit, mit welcher damals die beiden streitenden Partheien sich gegenüberstanden, läßt sich denken, wie von diesem Totalangriffe aus Mattheson wieder in mancherlei kleine Fehden verwickelt wurde; allein bei der stets bewahrten Unerschrockenheit und dem durchdringenden Scharfsinne auch, womit er selbst das seinen Kräften Entlegenere und Zweifelhafte zu überwältigen wußte, vermochte ihn das gleichwohl keineswegs zu entmuthigen, und er fuhr

Digitized by Google

beharrlich fort in dem Werke, das er so rüstig begonnen und das ihn ewig als den Schöpfer eines wahrhaft kritischen Geistes in der Kunst bezeichnen wird, der von seinen Tagen an denn immer weiter und weiter auch in dieser, und besonders auf deutschem als jenem Boden, wo die Wissenschaft der neuen Kunstsysteme ihre erste Milch gesogen, um sich griff, selbst der Einschläferungen ungeachtet, welchen derselbe durch einige weniger begabte oder einseitige Nachfolger Mattheson's für Augenblicke wieder unterliegen sollte. Ich zähle dahin vor Allem des im Willen starken Dilettanten Mitzler Bemühen.

Eine wunderbare Leichtigkeit war es, welche dieser Mann in der Auffassung gegebener Gegenstände besaß; ein heller Geist und ein wahrlich schönes Talent, das ihn beseelte; er hatte Mattheson's Schriften mit Eifer gelesen, während seines Aufenthaltes in Leipzig mit Bach vielen und intimen Umgang gepflegt; er kannte die Richtung der Zeit, empfand die Nothwendigkeit einer wissenschaftlichen Anschauung; aber zu viel Mathematiker und zu wenig Philosoph, stellte sich das angefachte wissenschaftliche Princip ihm auch nur in der abstraktesten Weise dar, und indem er Theil nahm an dem geträumten großen Werke, die Kunst zu einer Wissenschaft zu erheben, legte im erklärlichen Mißverstehen seiner Vorgänger und Vorbilder er seinen Hebel auch nur da an, wo die Wissenschaft gänzlich von der Kunst sich wieder zu trennen anfängt, nämlich blos auf Seiten ihres mathematischen Stoffes, der Canonik. Für sich selbst und in der anfänglichen Isolirung beharrend, hätte der Kunst als solcher zwar kein bedeutender oder auch nur bemerkenswerther Nachtheil daraus erwachsen können; allein die feste Ueberzeugung, welche Mitzler für die Richtigkeit und Erhabenheit seiner Ansicht hegte, mußte bald auch das Verlangen nach größerem Einflusse auf die Menge, nach Einfluß auf die künstlerische Welt im Großen erzeugen, und einige mehr oder weniger durchbildete Gleichgesinnte um sich versammelnd, gründete er mit Hülfe eines Grafen Giacomo de Lucchesini und des Capellmeisters Bümler endlich im Jahre 1738 eine sogenannte Societät der musikalischen Wissenschaften, die unter seinem Vorstande und seiner Redaktion eine „Musikalische Bibliothek" herausgab, worin mit der strengsten Consequenz nun alle jene Ansichten die heftigsten Vertheidiger fanden, welche überhaupt die Gesellschaft und vor Allen ihre Vorsteher hegten. Es läßt sich denken, daß durch das Extrem, in welchem hier die Wissenschaft vor allem eigentlichen künstlerischen Elemente in der Musik hervorzutreten drohte, auch auf der entgegengesetzten Seite eine erneuerte Anstrengung der Kräfte hervorrief, und ein wahres Glück muß es genannt werden, daß der einflußreichste, scharfsinnigste und heftigste Kritiker jener Zeit,

Digitized by Google

Mattheſon, eben dadurch zu manchen verſöhnenden Milderungen und einer eindringlichen Popularität der Sprache veranlaßt wurde, ſo daß eines Theils zwar der energiſche Durchbruch der Intelligenz in der Kunſt noch aufgehalten, andern Theils doch auch demſelben die nothwendige Unmöglichkeit einer Alleinherrſchaft genommen wurde. In dieſem Sinne ſchrieb auch der däniſche Capellmeiſter Joh. Ad. Scheibe ſeit 1737 zu Hamburg jenen „Kritiſchen Muſikus," der nachmals ſelbſt geſammelt in einer vermehrten Auflage ausgegeben wurde, und die „Muſikaliſche Bibliothek" ſo wenig als Mitzler's kurz darauf gegründete Wochenſchrift „Der muſikaliſche Staarſtecher" (ſeit 1740) vermochten (gottlob) ſich eines vollkommenen Sieges zu erfreuen, mußten vielmehr mit dem vorübergehenden ermattenden Einfluſſe verlieb nehmen, den allerdings ſie in Zeiten ihrer Exiſtenz auf einen gewiſſen Theil des öffentlichen Kunſtlebens ausübten.

§. 117.

Fortſetzung.

Frankreich und die übrigen Länder erhielten in einer ſpäteren Periode erſt, nachdem in Deutſchland ſchon wieder ein Friedr. Wilh. Marpurg, Joh. Ad. Hiller u. A. in mehrfacher und ſtets ſehr einflußreicher Weiſe ſich damit befaßt hatten, ſolche Zeitſchriften, und es dauerte, wie natürlich, auch nach dieſen ſehr wirkſamen Vorgängen noch lange, ehe überhaupt ein kritiſcher Geiſt ſich dort breitere Bahnen zu brechen vermochte. Doch blieb Frankreich dagegen nicht zurück, der philoſophiſchen Forſchung in Beurtheilung ſeiner Leiſtungen wenigſtens in ſo weit einigen Zutritt einzuräumen, als dies ſich nicht allein mit ſeiner vorwaltenden Neigung zu der ſinnlich reizbaren Richtung der Muſik überhaupt vereinigen ließ, ſondern durch das Erwachen einer höhern Intelligenz auch, welches durch den mehrerwähnten deutſchen Einfluß hie und da nicht minder erzeugt worden war, ſogar geboten wurde; und die Geſchichte erzählt die merkwürdige Thatſache, daß Frankreich ehe denn ein anderes Land, wie ein wirkliches Syſtem der Harmonie und der Tonſetzkunſt überhaupt ſich bildete, ſo auch den Anfang machte, ein Princip des Schönen aufzuſtellen, das die Philoſophie unter allen Künſten gemeinſam finden müſſe, und ſomit gewiſſermaßen den Grund zu legen zu einer, wenn auch weniger muſikaliſch-, doch äſthetiſch-kritiſchen Auffaſſung jener Kunſt. Beging Charles Batteux (damals Profeſſor der Philoſophie zu Paris), indem er nämlich zuerſt in ſeinem Werke „Les beaux arts reduits à un même principe" (das 1743 zu Paris heraus kam), mit einem dahinſchlagenden Syſteme der Kunſtphiloſophie hervortrat, dabei den Fehler, daß er im erklärlichen Mißverſtande des bekannten Ariſtoteliſchen Grundſatzes zu

Digitized by Google

solchem Principe einzig und allein nur die Nachahmung der Natur in den Werken der schönen Kunst erheben wollte und so nach gewissermaßen die Idealität ganz und gar ausschloß von deren letztem Endzwecke, so war überhaupt doch auch die ästhetische Kunstanschauung sowohl zu einem Gegenstande der theoretischen Speculation damit gemacht, als zugleich dieser schon eine gewisse feste Grundlage gegeben worden, auf der im Erkennen des Irrthums nun leicht ein anderes System zu erwachsen vermochte, und wir können, ungeachtet jenes darin waltenden Mißverständnisses einer ganz anders gemeinten Aristotelischen Lehre, uns daher durchaus nicht wundern, wenn wir an die außerordentliche Theilnahme zurückdenken, welche das erwähnte Batteux'sche Werk, das zudem in dem „Cours de belles Lettres" eine noch strenger und umfassender durchgeführte Fortsetzung erhielt, und nicht allein in Frankreich etwa, sondern auch in dem Auslande, und namentlich in unserem, der wissenschaftlichen Kunstforschung so sehr zugeneigten Deutschland fand. In Frankreich z. B. erlebten die beiden Schriften in wenigen Jahren vier verschiedene Auflagen, und in Deutschland fand das erste von beiden alsbald sogar vier verschiedene Uebersetzer, worunter selbst der berühmte Joh. Adolph Schlegel *), der demselben in einem zweiten Bande aber auch viele eigene ästhetische Abhandlungen zufügte, die berichtigend und erläuternd sich über manche Aussprüche des Hauptwerks aussließen, jedoch ohne damit ein eigenes System in der ästhetischen Kunstanschauung auch nur begründen zu wollen. Das zweite Werk bearbeitete in ähnlicher Weise Ramler, und um seiner Zuthaten willen erlebte diese deutsche Ausgabe kurz nach einander nicht weniger als vier verschiedene und stets verbesserte und vermehrte Auflagen.

Ueber einzelne musikalische Gegenstände, welche eine solche ästhetische oder vielmehr philosophische Betrachtung zulassen, waren übrigens auch früher schon dergleichen Abhandlungen veröffentlicht worden, indeß stets nur vom Standpunkte individueller Ansicht aus und keineswegs noch in der Meinung eines allgemein gültigen und durchgreifenden Princips. So schrieb z. B. 1732 schon der französische Schauspieler Grandval eine „Essai sur le bon gout en Musique;" Francesco Geminiani 1739 zu London: „A Treatise on good Taste and Rules for Playing in good Taste;" und 1746 zu Lyon über denselben Gegenstand (guter Geschmack in der Musik) auch der Secretär der dortigen Academie der Wissenschaften Bollioud de Mermet, dem später noch manche Andere, selbst Abt Vogler, nachfolgten. Ueber das eigentliche Schöne in

*) Consistorialrath zu Hannover, geb. zu Meißen im Jahre 1721.

Digitized by Google

der Musik hatte bereits 1715 der Professor der Philosophie und Mathematik zu Lausanne, Johann Peter de Crousaz, in einer Abhandlung (Traité du Beau ou l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi par des Exemples tirez de la plupart des Arts et des Sciences), ein eigenes Capitel (das eilfte) geschrieben; eben so überhaupt über das Recht, die wissenschaftliche Speculation Theil an den Gestaltungen der Musik nehmen zu lassen, schon 1711 der Schneeberger Rector und Magister Johann Doppert, und nachher Mitzler, der Hannover'sche Cantor und Musikdirector Johann Christian Winter, auch Mattheson und Andere.

§. 118.

Fortsetzung.

Dem ungeachtet reichten auch diese, sonach nur vereinzelt und in specieller Beziehung angestellten Forschungen hin, in Gemeinschaft mit den übrigen, mehr der Praxis der Kunst selbst zugewandten kritischen Bestrebungen, einen Einfluß auf die musikalischen Leistungen überhaupt zu üben. der, eben so kräftig, energisch als durchgreifend, natürlich zunächst und vor Allem gerichtet seyn mußte auf einen gleichfalls bestimmten und systematisch geordneten Abschluß der eigentlichen Formenlehre, die bis dahin allerdings zwar längst schon in gewisse, nicht zu überschreitende Gränzen sich vertheilt hatte, doch immer noch kein solches Gesetz in sich aufgenommen, das allgemein als der regelnde Canon der Kunst überhaupt hätte gelten können. Ich möchte freilich nicht wagen, damit zugleich auch die Behauptung aufzustellen, als sey durch solchen Abschluß der Kunst überhaupt und als solcher ein sehr wesentlich förderlicher Dienst geleistet worden, da dem Genius, der allein schaffend in jener sich erweisen soll, unverhinderlich dadurch Fesseln mit einem Male indeß hätten angelegt werden können, so eng, wie derselbe in seiner nothwendigen Freiheit sie niemals duldet; doch ward anderer Seits dadurch einem Mißbrauche dieser und solcher Freiheit auch wieder vorgebeugt und entgegen gearbeitet, der bei weniger normalmäßiger Abgränzung in der praktischen Aeußerung, bei der Zügellosigkeit gewisser Kunstleidenschaften, nur zu leicht wohl entstanden wäre; und in so fern daher jener systematische Abschluß der Formenlehre sich eines Theils etwa blos auf den rhetorischen Bau der Periode, die Bedeutung und den Charakter durch irgend einen bestimmten Namen ausgezeichneter Gestalten, oder andern Theils etwa auch blos auf die Vergegenwärtigung gegebener Tongestalten, auf Vortrag u. dgl. mehr bezog, und nicht etwa auch auf das, was allein das Künstlerische in der Schöpfung eigentlicher Tonwerke, das Medium zwischen Geist und Leben, zwischen Seele und Leib selbst ausmacht,

Digitized by Google

muß gleichwohl und immer als ein schönes Zeichen der Zeit, ja dankend anerkannt werden, daß in Folge jenes immer tieferen Eindringens eines wissenschaftlichen Geistes und einer mehr wissenschaftlichen Auffassung in die Kunst auch dieser Theil ihrer Theorie eine systematischere Regelung und gewissermaßen canonische Basis fand, da, und namentlich was den Bau der Periode betrifft, hierin stets noch die Musik einer Erweiterung bedurfte, welche, nach dem bereits aufgeworfenen ästhetischen Grundsatze, sie in der Anwendung auch fähig machte, gegenüber der Poesie, als der Kunst des Geistes, als eine Kunst der Seele und somit deren wirkliche Sprache erscheinen zu können, wozu bis dahin aber ihrem Periodenbau noch alle Abgeschlossenheit, Abrundung und sinnerfüllende Ausdehnung fehlten.

§. 119.

Fortsetzung.

Daher war in der Beziehung alles Bestreben zuvörderst auch nur gerichtet auf die Regelung des rhetorischen Theiles der Melodie. Was Alles frühere Zeiten in unserer Kunst und vorzüglich seit Aufnahme der Monodie, welche nothwendiger Weise doch eine Veredlung des melodischen Gesanges voraussetzte, hervorgebracht, neu gestaltet, verbessert und reformirt haben mögen: die Rhythmopöie insbesondere war gleichwohl immer noch wenig geordnet, wenigstens schlechterdings nicht durch irgend ein, auf wissenschaftlichem Wege gefundenes, allgemeines Princip festgestellt; ja man sollte glauben, daß bis zum Anfange unserer gegenwärtigen Periode nicht einmal das Bedürfniß davon allgemeiner gefühlt wurde, freilich auch nicht früher wohl gefühlt werden konnte, bis das belebte geistige Element der Musik in seiner kritischen Richtung eine dahingehende ästhetische Auffassung derselben möglich werden ließ. Die musikalische Phrase, als Glied einer musikalischen Periode gedacht, war in der Regel zu kurz, um — was sie sollte — irgend einen Gedanken und begreiflichen Sinn auszudrücken, und um gleichwohl einen gewissen Umfang in der Composition zu erreichen, konnte daher kaum eine zu große Häufung der Cadenzen und überhaupt eine außer allem Ebenmaaße mit den eigentlichen Sätzen liegende öftere Zusammenstellung von dergleichen Formeln vermieden werden. Das benahm der Melodie allen Schwung, wie damit einen großen Theil der Kraft ihres Ausdruckes. In der Instrumental- und Kammermusik war dies freilich weniger fühlbar, und wir sehen daher auch da, wo solche den hauptsächlichsten Inbegriff aller Kunstkultur ausmachte, wie z. B. in Deutschland, keine sonderliche Neigung, in diesem Theile wesentlich fördernd und verbessernd sich zu beschäftigen. Die Musik der deutschen Organistenschulen war rein geistiger Natur, verkörpernd allein

Digitized by Google

ſich in der Harmonie, und wie dieſer von ſelbſt ſich die Melodie aufdrängte; dagegen lebte in Italien, oder wo ſonſt deſſen Künſtler die Herrſchaft übten, dieſelbe hauptſächlich nur im Geſange, und wie ſolcher in der Technik ſogar bis zu ſeiner höchſten Vollendung bereits gediehen war, mußte natürlich in dieſer Muſik auch jener Mangel eben ſo bemerkbar hervortreten, als von daher ſeine Abhülfe fordern. Gewöhnliche Kräfte indeſſen reichten dazu nicht aus, und es mußten mit der Kraft in Erfindung ausdrucksvoller Melodien, mit dem Sinne für die ſchöne Symmetrie der einzelnen Theile eines Ganzen, wie mit der Ueberzeugung von der alleinigen Beſtimmung der Muſik zur Geſtaltung ſchöner Werke, auch die umfaſſendſten harmoniſchen und contrapunktiſchen Kenntniſſe ſich verbinden, um eine Reform dort zu beginnen, welche, aus künſtleriſchem und kunſtwiſſenſchaftlichem Boden zugleich entſproſſen, nach allen Seiten hin die nöthige Befriedigung gewährte. Solcher Verein war derzeit vor Allem Eigenthum der Meiſter jener einſt weltberühmten, von Leonardo Leo und Francesco Durante, Zöglingen Aleſſandro Scarlatti's, gegründeten neapolitaniſchen Schule, und von dieſen Meiſtern ging dann vornehmlich auch mittelſt ſinniger Verlängerung der einzelnen Phraſen und Sätze eine ſolche Verbeſſerung des melodiſchen Periodenbaues aus, welche, übergegangen zur allgemeinen Norm, ſpäter in Wahrheit eine förmliche Regelung des rhetoriſchen Theiles der Melodie oder überhaupt ein Syſtem der Rythmopöie möglich machte. Es iſt hier noch nicht der Ort, namentlich die Tonſetzer anzuführen, durch deren praktiſchen Gebrauch eine ſolche Norm immer feſter ſich begründete, indem dazu, wie zur Beſchreibung des Inhalts der Reform ſelbſt, erſt das folgende Capitel wieder die ſchickliche Gelegenheit bietet; doch läßt ſich auch nicht ſagen, ob die daraus erwachſende theoretiſche Syſtematirung dieſer Norm ſchon in der gegenwärtigen Periode noch erfolgte, da jedes etwa dahin gehörige theoretiſche Werk in unſerer Literatur gänzlich fehlt. Vielleicht daß die Praxis die Theorie ſelbſt hier zugleich erſetzte, wie ſie auch füglich konnte. Zwar ſchrieben ein Eſteve, Blainville und ſelbſt Rouſſeau einzelne Abhandlungen über die Melodie, aber nicht betreff des Periodenbaues, ſondern nur betreff des äſthetiſchen Verhältniſſes derſelben zur Harmonie. Zudem auch konnte eine ſolche Theorie, weil allen Formen mit gleichem Antheile zugehörend, vorerſt nur der Compoſitionslehre überhaupt anheimfallen, und es war genug, daß die Lehre von den Formen insbeſondere da ſich in ſolcher Weiſe ausbildete, wo eine ſolche Vereinigung entweder nicht wohl möglich oder dem eigentlichen Zwecke ihrer normalmäßigen Ausbildung doch hätte nachtheilig werden können.

Digitized by Google

§. 120.

Fortsetzung.

Personen machen die Geschichte nicht, sondern die Geschichte macht sich selbst, und wir können diese eben berührte Thatsache auch keineswegs etwa als das Resultat kluger Vorausberechnung, sondern lediglich als die vollkommen natürliche Folge natürlicher Umstände betrachten, welche weiter hinaus denn auch nothwendig machte, daß, solchen Umständen gemäß, der bestimmtere Abschluß der Formenlehre hauptsächlich nur betreff der speciellsten contrapunktischen Gestalten, und von hier aus ferner in einigen Vocal- und Instrumental-Formen insbesondere sich geltend machte. Ich sage ausdrücklich: betreff der speciellsten contrapunktischen Gestalten, oder — um mich noch deutlicher auszudrücken — betreff der contrapunktischen Formen im engsten Sinne des Worts, denn der Contrapunkt überhaupt war auch früher schon mancherlei theoretischen Betrachtungen unterworfen worden, und hatte in aufgestellten, allgemein gültigen Gesetzen seine normale Regelung erhalten, aber wie er in der Fuge und im Canon insbesondere sich gestaltet, war zwar ebenfalls die Theorie längst schon bemüht gewesen, ihn an bestimmte Gründe und Lehrsätze zu binden, doch konnte ein eigentliches System darüber erst hervortreten, als auch die Rythmopöie und überhaupt jene Rhetorik der melodischen Sätze und Perioden ihre genügende, auf gleiche Principien basirte, wissenschaftliche Vollendung erhalten hatte. Man könnte mir entgegnen, daß ebenfalls auch ein solches System der Lehre vom Contrapunkt schon vor dem achtzehnten Jahrhunderte da gewesen, und daß ich selbst ja früher einmal zugegeben habe, wie unter Andern namentlich Angelo Berardi sich um Aufstellung eines solchen wesentliche Verdienste erworben; indeß glaube ich, daß eben so wenig dahin meine desfallsigen Worte ausgelegt werden können und dürfen, als nähere Prüfung das von genanntem Berardi, oder welchem andern frühern contrapunktischen Schriftsteller noch vorliegende Werk wirklich als ein solches, auf wissenschaftliche Principien gegründetes und in wissenschaftlicher Durchführung gehaltenes System angesehen wissen will. Berardi ertrahirte seine Documenti armonici, welche 1687, und seine „Musikalische Miscellen," welche 1689, auch „Il perche musicale," welcher 1693 zu Bologna erschien, und welche Werke sämmtlich in Wahrheit nach Aufstellung eines eigentlich contrapunktischen Lehrsystems auch streben, eben sowohl noch denn alle seine Vorgänger blos aus der vorliegenden Praxis, und wagte keineswegs, losgetrennt von dieser, auch auf dem Wege ausschließlicher Speculation einmal selbst zu einem theoretischen Resultate zu gelangen, in welchem die Praxis als solche dann nothwendig sich hätte auflösen müssen; konnte übrigens, wie jeder

Digitized by Google

seiner Zeitgenossen, ein solches Wagniß auch noch gar nicht unternehmen, da selbst der Gedanke darauf begreiflich schon eine überhaupt wissenschaftliche Auffassung der Kunst, insbesondere aber und nothwendiger Weise eine völlig systematische Ordnung der Harmonielehre wie des melodischen Periodenbaues erheischte, welches Alles erst das achtzehnte Jahrhundert, nachdem das moderne Element in der Musik überhaupt im vorhergehenden siebenzehnten Jahrhundert eine festere Wurzel gefaßt und fruchtbare Keime geschlagen hatte, zu erzeugen im Stande war; und wie uns davon in den mancherlei vorangeschickten Betrachtungen die vollkommenste Ueberzeugung wurde, so erweist die Geschichte der Literatur speciell auch, daß ein solches System des strengen Contrapunktes, wie er sich heute und seit der Zeit uns im Bau der Fuge und des Canons herausstellt, erst mit dem achtzehnten Jahrhunderte ins Leben trat, ja so gewiß als Folge jener so eben bemerkten harmonischen und melodischen Lehr-Reformen, daß sogar erst Marpurg's dahin gehöriges Werk („Abhandlung von der Fuge" ꝛc.), welches in gegenwärtiger Periode zwar geschrieben wurde, doch erst 1753 durch den Druck in die Oeffentlichkeit kam, als ein solches wirkliches System angesehen werden kann, und nicht etwa auch schon des Gothaschen Capellmeisters Gottfried Heinrich Stölzel's „Praktischer Beweis, wie aus einem nach dem wahren Fundamente solcher Notenkünsteleien gesetzten **Canone perpetuo in Hypodiapente quatuor vocum** viel und mancherlei, theils an Melodie, theils auch nur an Harmonie unterschiedene **Canones perpetui** à 4 zu machen seien" (1725); auch nicht Marchand's „**Traité de Contrepoint simple ou chant sur le Livre**" (Paris 1739), oder gar obigen Berardi's 1706 herausgekommene „**Arcani musicali**," so manche contrapunktische Künstlichkeit darin auf ziemlich klare Weise theoretisch erklärt, gezeigt und gelehrt wird. Natürlich konnte auch Marpurg die Beweise seiner Lehrsätze nur entlehnen aus sowohl der eben gegenwärtigen als vergangenen Praxis; doch knüpfte sein System sich weniger an diese, denn er den praktischen Gebrauch zu dem, was er lediglich auf dem Wege kunstwissenschaftlicher Speculation als Gesetz gefunden, belegend und beweisend heraufhob, weshalb auch die Ordnung, in welcher er zu den mancherlei Gegenständen seiner Betrachtung fortzuschreiten hatte, eine nothwendig mehr systematischere seyn konnte und seyn mußte, als den Vorgängern nur irgend möglich werden wollte.

§. 121.

Fortsetzung.

Wie ich vorhin, §. 118, aber schon sagte, darf dieser demnach zwar in gegenwärtiger Periode noch, doch meist auch gegen Ende desselben erst

Digitized by Google

wirklich hervortretende, ſyſtematiſch beſtimmtere Abſchluß der Formenlehre nur angeſehen werden als eine, wenn auch noch ſo nothwendige, doch durch den Verein ſelbſt erſt begründete Folge des ſowohl philoſophiſch- als materiell-kritiſchen Geiſtes, der ſich in Anſchauung wie Auffaſſung unſerer Kunſtleiſtungen ziemlich gleich mit Anfang des achtzehnten Jahrhunderts geltend zu machen geſucht hatte, und liegt darin denn vorzugsweiſe auch der Grund, warum kaum noch die Theorie in dieſer Beziehung Etwas zu entziffern oder zu entlehnen wagte der Praxis, die allerdings hier ſchon an manche Norm durch Gewohnheit oder Einſicht ſich gebunden hatte; losgetrennt von aller philoſophiſche Grundlage und rein der Wiſſenſchaft des Stoffes zugewandt, mußte die Kritik auch zu einem näher liegenden Reſultate noch führen, und ſo viele Vorwürfe anderer Seits die Geſchichte oder beſſer ihr künſtleriſcher Inhalt und Wille den früher erwähnten, dahin gehörigen Mitzler'ſchen Beſtrebungen zu machen das Recht hätte, muß ſie hier doch denſelben, und zwar um ſo dankbarer den größten Theil des Einfluſſes wieder zuſchreiben, als ohne die vollkommenſte Darlegung dieſer Wiſſenſchaft des Stoffes auch der künſtleriſchen Behandlung des letzteren in ihrer Theorie, ſo weit Erfahrung für ſich und natürliches Gefühl darin auszureichen vermögen, keine ſolche Grundlage gegeben werden konnte, welche auch auf den erwachten Verſtand eben ſo überzeugend von der Richtigkeit des vielleicht auf dem Wege der Erfahrung gefundenen und von der Hand dieſer dann wiſſenſchaftlich geordneten Geſetzes einzuwirken vermochte, als die ſinnliche Wahrnehmung das äſthetiſche Gefühl darauf hinleitete. Mitzler's ganze Kritik und Kunſtanſchauung ging von dem Standpunkte der Wiſſenſchaft aus, jedoch weniger der Wiſſenſchaft der Kunſt als ſolcher, denn der Wiſſenſchaft des künſtleriſchen Stoffes, alſo des Tones, war demnach eine canoniſche oder an dem Faden der Mathematik erzielte, eine wiſſenſchaftliche im abſtrakteſten Sinne; wie weit er ſich von dem Weſen der Kunſt ſelbſt und deren eigentlichſtem Ziele damit entfernte, leuchtet uns heute eben ſowohl noch ein, als viele ſeiner Zeitgenoſſen es ſchon begriffen; doch führte er ſein Syſtem auch nicht ſo ſehr vereinzelt und außer allem künſtleriſchen Einfluſſe gehalten durch, daß nicht manche Gleichgeſinnte ſich hätten um ihn verſammeln und durch ähnliche Bemühungen in ſeinen Beſtrebungen ihn unterſtützen ſollen. Mitzler und ſein kritiſches Syſtem hatte — und mit Recht — viele Gegner, doch fand die Art und Weiſe auch, wie er daſſelbe durchzuführen ſtrebte, vielleicht kaum einen wahren, ausdauernden Freund, ſo zog die Grundlage ſeiner Forſchungen gleichwohl die Aufmerkſamkeit manches tiefen Denkers wieder auf ſich, und wie dieſe Grundlage gewiſſermaßen keine andere denn die

Digitized by Google

mathematiſche oder vielmehr phyſikaliſche war, ſo fand jene Aufmerkſamkeit hauptſächlich auch nur auf Seiten der Naturwiſſenſchaften ſtatt, denen dadurch zwar kein neues Feld in der Tonkunſt eröffnet, doch eine ſolche neue Anregung und Belebung verſchafft ward, daß jetzt — wie anderer Seits gleichſam die Metaphyſik — ſo auf einmal auch die Phyſik des Tones oder Klanges, als des erſten unveräußerlichen Stoffes muſikaliſcher Geſtaltungen, in ein Gewand ſich hüllte, durch welches immer mehr ſie dem Anſehen eines völlig wiſſenſchaftlichen Syſtems näher geführt ward. Ich erinnere zu dem Behufe nur an die Bemühungen des einſt ſo ſehr berühmten franzöſiſchen Phyſikers und Mathematikers Joſeph Sauveur*). Allerdings war auch vor demſelben die eigentlich phyſiſche Natur des Klanges ſchon vielfach, und ſeit dem ſechszehnten Jahrhunderte bereits unterſucht worden. So hatten namentlich der Quedlinburger Cantor Henricus Baryphonus**), der berühmte Mathematiker Galileo Galilei***), der Philoſoph Renatus Carteſius †), der uns längſt bekannte Anaſtaſius Kircher und der Engländer Thomas Salmon ††) ſich in der Beziehung viele, mehr oder weniger erhebliche Verdienſte erworben; doch trafen ihre Forſchungen entweder vorzugsweiſe nur einzelne Zweige der phyſikaliſchen Klanglehre, oder entbehren dieſelben noch aller eigentlich wiſſenſchaftlichen Grundlage; dieſe, und vornehmlich dieſe, ſchaffte jener Lehre erſt genannter Sauveur in mehreren umfaſſenden Abhandlungen, die ſeit 1701 fortlaufend in mehreren der mathematiſchen Wiſſenſchaften vorzugsweiſe gewidmeten periodiſchen Schriften, ſo wie in den Memoiren der Akademie, welcher er angehörte, erſchienen, und weshalb ſeit ſeiner Zeit und durch ihn auch zuerſt der Name Akuſtik für ſolche Lehre zur beſondern Bezeichnung geſchaffen und angenommen wurde. Freilich war auch dadurch noch keineswegs ein eigentliches und umfaſſendes Syſtem dieſer Wiſſenſchaft, als welche heute und ſeit jenen Tagen wir die Akuſtik begreifen, aufgeſtellt worden, und wenn Sauveur ſelbſt das Verdienſt zuerkannt werden muß, daß er ſogar zur vollſtändigen Regelung der Temperatur, ſo weit dieſelbe auch vordem ſchon manchem Gelehrten zum Gegenſtande tieferer Forſchung, z. B. einem Werkmeiſter u. A.,

*) War Mitglied der Akademie der Wiſſenſchaften zu Paris, und zu Fleche 1653 geboren, geſtorben 1716.

**) Eigentlich Grobſtimme, zu Wernigerode um 1570 geboren.

***) Geb. zu Piſa 1564, und geſt. zu Florenz 1642.

†) Im Haag 1596 geboren.

††) Magiſter zu Oxford um 1700.

Digitized by Google

gedient hatte, mit seinen mancherlei Forschungen den ersten Anstoß gegeben, so duldete die Zerstreutheit seiner Betrachtung doch nicht, und sein fast einseitiges Haften an dem bloßen Erscheinen des Tones und seiner physischen Ursachen, daß wir selbst in der Zusammenstellung seiner mannigfachen Schriften, welche später unter dem Titel: „Principes de Acoustique et de Musique“ versucht wurde, ein eigentliches System der mathematischen Klanglehre schon erblicken. Indessen führte er durch die wissenschaftliche Grundlage, welche überhaupt er — wie gesagt — dieser schaffte, doch dieselbe einem solchen System schon näher, und Leonhard Euler*) hatte nachgehends leichte Mühe, als er, mit Benützung weiterer Forschungen, namentlich denen von seinem Lehrer und seinen Freunden, Vater und Söhne Bernoulli, von Sorge, Mattheson u. A., und — wie bemerkt — wohl nicht ohne Anregung von Seiten Mitzler's und der Bestrebungen seiner musikalisch gebildeten Freunde, 1739 wirklich ein solches System aufstellte in seinem „Tentamen novae Theoriae Musicae ex certissimis Harmoniae principiis dilucide expositae,“ das für die Folge auch, ungeachtet der mancherlei Berichtigungen, welche es von Seiten der praktisch musikkundigeren Akustiker noch zuließ und selbst nothwendig machte, Grundlage und Basis aller weitern derartigen wissenschaftlichen Forschungen blieb, binnen weniger als zehn Jahren auch drei verschiedene Auflagen erlebte und von Professor Engel in Berlin ins Deutsche übersetzt ward. Ohne mich auf eine nähere Angabe des Inhalts dieses wichtigen Werkes damit einzulassen, muß doch bemerkt werden, daß, wie auch der Titel schon andeutet, Euler darin vor Allem Rücksicht auf die neuen Theorien der harmonischen Tonverbindung nahm, und daß somit auch von dieser Seite her der Beweis geführt wird, wie selbst die Akustik nicht eine höhere wissenschaftliche Auffassung zuließ, bis die Systematirung der Harmonie, wenigstens in der Praxis, schon ihre ganze Vollendung gefunden hatte. Findet dem ungeachtet, und wie ich bereits bemerkte, sich Manches darin, namentlich betreff der temperirten Scala-Eintheilung, was vor dem Forum der ausübenden Musik durchaus nicht Stich hält und nicht Stich halten kann, so lag der Grund davon einzig in den geringen praktisch-musikalischen Kenntnissen, welche Euler selbst besaß; aber das kann dem angezeigten historischen Werthe, welchen das Buch in unserer Literatur behauptet, gleichwohl keinen Abbruch thun, und mußte es befähigten Nachfolgern von Euler, unter denen namentlich Chladni hervorzuheben ist, vorbehalten bleiben, die betreffenden Berichtigungen zu führen.

*) Geb. zu Basel 1707, Prof. zu Petersburg, und gest. daselbst 1783.

Digitized by Google

§. 122.

Fortsetzung.

Soll endlich ein anderer und dem öffentlichen Musikleben vielleicht entlegenerer Zweig der Kunsttheorie auch noch genannt werden, auf welchen jener Geist der wissenschaftlichen Speculation, der in den Verhältnissen der Zeiten und Völker mit Ende des siebenzehnten Jahrhunderts eine so stärkende Nahrung fand, und mit Beginn des achtzehnten, gegenüber einer überaus regen Entwickelung des Princips sinnlich ergreifender Reizung, auch mit der ganzen Kraft erhöhter Intelligenz ziemlich in allem Treiben und Verwenden eigentlicher Tonkunst dann hervortrat, nicht minder denn auf alle bisher genannte einzelne Richtungen künstlerischer Erkenntniß einen mächtig pulsirenden Einfluß übte, so ist es die Geschichte. Keine Zeit war, welche zum mindesten die wichtigeren und bemerkbareren, einflußreicheren ihrer Erscheinungen nicht auf irgend eine Weise und mit mehr oder weniger Ausführlichkeit oder Umständlichkeit für die Nachwelt aufzubewahren strebte; wie jeder Tag seine Geschichte, so hat jedes Volk, jede Zeit und jede Richtung des Lebens auch ein Buch, in welchem dieselbe verzeichnet steht, und wäre es nur ein todtes, doch bedeutungsvolles Merkmal der Erinnerung. Dem gemäß stand auch unsere Musik von ihren ersten Anfängen an niemals nach, ihren Charakter oder die charakteristischen Zeichen ihres Lebens zu erhalten in einer Art, welche von Epoche zu Epoche fähig war, wenigstens einige Kenntniß davon auch auf die spätere Nachwelt, auf alle Zeiten hin zu überliefern, und als in den Tagen höherer Cultur und Civilisation die Wissenschaft anfing, nicht blos im Worte, sondern in der Schrift auch sich zu bethätigen, fehlte es nicht an Männern, welche im Begreifen ihres Werthes für Staat und Haus, für Geist, Leib und Seele auch unserer Kunst hie und da eine solche Aufmerksamkeit zuwendeten, daß sie zum mindesten geeigneten Ortes in ihren sonstigen Schriften die merkenswerthesten Züge davon niederlegten, und so, mit unerlöschlicher Erhaltung jener, auch sie der spätesten Betrachtung noch aussetzten. Ja sehen wir selbst auf unsere gegenwärtige Musik, welche mit Christus ihren ersten und eigentlichsten Anfang wieder nahm, in solcher Beziehung nur hin, so war kaum die düstere Zeit des Mittelalters, die Herrschaft des Ritterthums und der Minne vorüber, und hatte Kunst und Wissenschaft mit ihrem innersten Sinne einen nur etwas höheren Aufschwung wieder gewonnen, als auch die Literatur schon wieder für ihre Pflicht hielt, wie andere, so nicht minder die zerstörten Denkmäler und Documente vorgänglicher musikalischer Kunstcharaktere zu sammeln und in möglichst getreuer und verständlicher Umschreibung oder eigener Darlegung zur Nachwelt zu bringen. Doch gestaltete all' solches Bemühen sich immer

Digitized by Google

noch als ein blos vereinzeltes: nicht der Musik als einem Gesammtkörper war die historische Forschung zugerichtet, sondern fortan blos einzelnen Zweigen derselben und entweder für sich oder in Hinsicht auf ihre nationale Wanderung, wenn ich mich so ausdrücken darf. Wir haben Nachrichten aus jenen frühern Zeiten über Instrumente, Gesangsformen und andere einzelne Kunstzweige; haben Werke, in denen bald die Geschichte der römischen, bald die der griechischen, bald der hebräischen, auch der ersten christlichen Musik erzählt wird; Werke, die sich über die Beschaffenheit der Musik bei einzelnen Volksstämmen wie bei ganzen Nationen verbreiten; haben selbst vergleichende Uebersichten hie und da, in denen das Kunsttreiben unter den einzelnen Ländern und Völkern mit Rücksicht auf seine historische Entwickelung neben einander gestellt erscheint; haben Schriften aus jener Zeit sogar über Ursprung und Fortgang der Musik; — aber dennoch keine eigentliche Geschichte, kein Werk, das diesen Ursprung und Fortgang mit philosophischem Scharfblicke auch und mit richtig erwägender Verbindung der mancherlei Umstände und Zeitereignisse dargestellt, kurz eine Geschichte der Musik in ihrem Gesammtumfange, in der Universalität ihres Begriffs enthalten und gegeben hätte.

Mag ich zu befürchten haben, daß man mich hier an die, in ihrer Art allerdings sehr werthvollen beiden Abhandlungen des Sethus Calvisus von 1600*); an das von 1614 bis 1618 zu Wolfenbüttel und Wittenberg erschienene, freilich auch für uns noch sehr wichtige Werk des Michael Prätorius: „Syntagma musicum ex veterum et recentiorum ecclesiasticorum autorum lectione“ ꝛc., und an welch' andere Schrift jener frühern Zeit noch erinnert, so bleibt meine Ueberzeugung gleichwohl dieselbe, da nirgends in allen diesen Werken und Schriften die Bedingung erfüllt wird, an welcher die Realisirung einer Geschichte in bezeichnetem Sinne haftet. Unstreitig sind die beiden angeführten die werthvollsten unter allen älteren historischen Schriften, welche nicht etwa blos gelegentlich auf die Musik, oder — wenn speciell auch — doch nur auf den einen oder andern einzelnen Theil derselben Rücksicht nehmen, sondern unsere Kunst im Ganzen dabei zu erfassen wenigstens die Absicht haben; indessen was sind und was enthalten sie? — des ersten Werkes erste Abhandlung giebt — wie auch der unten vollständig mitgetheilte Titel schon anzeigt — Nichts als einige Nachweisungen über

*) Exercitationes musicae duae. Quarum prior est, de modis musicis, quos vulgo Tonos vocant, recte cognoscendis, et dijudicandis. Posterior de initio et progressu Musices, aliisque rebus eo spectantibus. Lipsiae 1600.

Digitized by Google

das Verhältniß der Töne und Tonstufen, ihre Kenntniß u. s. w., ist also schlechterdings nicht historischer Natur, und die zweite Abhandlung, welche diese in ausschließlichem Maaße an sich zu tragen scheint, beschäftigt sich auf 65 Octavseiten lediglich mit der chronologischen Folge der einzelnen Hauptbegebenheiten in der Entwickelung unserer Kunst, wie denn überhaupt der berühmte Verfasser sich auch hauptsächlich nur dem chronologischen Geschichtsstudium zuzuwenden pflegte und nicht etwa auch den Lebens- und Sachverhältnissen, welche als eigentliche Seele dieses durchzupulsiren haben. Des Prätorius Syntagma aber, welches zudem unvollendet geblieben ist, wendet sich hauptsächlich nur der Kirchenmusik zu, handelt im ersten Theile z. B. blos von den verschiedenen ältern Psalmodien, den Antiphonien, Responsorien, Hymnen, Litaneien, kurz der Liturgie überhaupt, von den Instrumenten und Musiken in den Kirchen der Alten u. s. w., und wo es (im zweiten Theile) etwa seine Betrachtungen auch auf eine außerkirchliche Musik richtet, da geschieht es doch mehr in didaktischer und philosophischer, denn eigentlich historischer Form, handelt von den ethischen, mathematischen und physischen Verhältnissen der Musik, von der Beschaffenheit der Musikerte, den Mensuren der Instrumente, den Namen der mancherlei Compositionsformen u. s. w., so daß das Ganze mehr nur als eine Quelle für das Studium der ältern Geschichte denn für eine wirkliche Geschichte selbst angesehen werden kann.

§. 123.

Fortsetzung.

Das erste Werk unserer Literatur, das allenfalls auf den Werth und den Charakter einer Geschichte in hier unterlegtem Sinne Anspruch machen dürfte, ist jene bekannte „Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst" ꝛc. von dem Sorauer Cantor und Musikdirector Wolfgang Caspar Prinz**), und in so fern dieselbe im Jahre 1690 schon zu Dresden gedruckt erschien, möchte gleichwohl meine Meinung, daß das achtzehnte Jahrhundert erst befähigt gewesen wäre, auch die historische Forschung bis auf den Punkt der geistigen Durchdringung oder überhaupt Wissenschaftlichkeit zu erheben, wo derselben eine wirklich umfassende und in systematischer Form entwickelte Darstellung der Begebenheiten einer durchlebten langen Vorzeit möglich werden kann, eben sowohl an Unhaltbarkeit gewinnen, als dadurch dargethan wäre, daß, wie in so vielen andern wissenschaftlichen, auf rein geistiger Grundlage und Speculation beruhenden Dingen unserer Kunst, so auch hier,

*) Geb. 1641 zu Waldthurn und gest. 1717.

Digitized by Google

in Gründung eines wirklich historischen Studiums und einer historischen Auffassung der Musikembleme, Deutschland allen übrigen Ländern und Völkern um ein Bedeutendes thätig vorangegangen sey. Indessen so wenig auffallend die letzte Erscheinung uns begegnen könnte, da wir erfahren haben, daß, wie in den mancherlei Verhältnissen dieses Landes sie allein nur ihre stärkendste und günstigste Nahrung finden konnte, so von Deutschland überhaupt auch erst die geistige Richtung ausging, welche vor Allem von einer solch' wissenschaftlichen Kunstauffassung bedingt wird, die das Interesse selbst bis zum historischen Studium und zu historischer Darstellung zu steigern im Stande ist, und so große Vorzüge unleugbar jene in Frage stehende Schrift von Prinz vor allen ihren mehr oder weniger umfangreichen Vorgängern an sich trägt, so sehr, daß unbedingt mehr denn irgend ein älteres historisches Werk sie dem Charakter und der Bedeutung einer wirklich allgemeinen Musikgeschichte wenigstens in Etwas entspricht, — eben so gewiß geht ihr dennoch diejenige systematische Anordnung der Gegenstände und dasjenige Umfassen und Durchdringen der verschiedenen Verhältnisse und Gestaltungen der Kunst in ihren mancherlei Beziehungen zu einander noch ab, wodurch allein der historischen Forschung möglich wird, einen wahrhaft wissenschaftlichen Geist in sich aufzunehmen und zu bewahren, und wir sind, von solchem Standpunkte aus das Werk wie die Geschichte überhaupt angeschaut, gleichwohl genöthigt, den Anfang und Grund einer wahrhaften historischen Literatur wiederum nur im achtzehnten Jahrhunderte zu suchen, wo wir, nicht weniger abweichend von der vorangestellten patriotischen Vermuthung, ihn dann finden aber in Frankreich.

Soll ich aufrichtig reden, so war Prinz's Geschichte genau genommen nichts Anderes, als eine ziemlich vollständige Nomenclatur, und konnte bei dem sparsamen Umfange, den er ihr gesetzt hatte, kaum auch etwas Mehr noch werden. Sie besteht aus siebenzehn Capiteln, aber sämmtliche ersten dreizehn Capitel z. B. enthalten nicht viel mehr als ein Verzeichniß derjenigen Personen und Künstler, welche vom Anfang an der Reihe nach sich besonders in der Musik ausgezeichnet und um dieselbe verdient gemacht haben; nur einmal, nämlich im vierten Capitel, nimmt die Betrachtung eine etwas kritische Wendung, indem die Frage zur Erörterung kommt, ob schon zu David's und Salomon's Zeiten eine Figural- oder bloße Choralmusik existirt habe, — eine Frage übrigens, deren Beantwortung selbst dem kritisch befangensten Talente und Geiste nicht viel Schwierigkeit machen konnte. Von dem vierzehnten Capitel an verläßt die Darstellung dann fast ganz und gar den historischen Faden, wird philosophisch-kritischer oder didaktischer Natur,

Digitized by Google

und im letzten Capitel giebt der Verfasser seine eigene Lebensgeschichte bis zu dem Alter, in welchem er eben stand. Ich glaube, daß diese Mittheilung über den Inhalt des Werkes ihrer Kürze ungeachtet hinreicht, jenes mein Urtheil darüber zu rechtfertigen und zu begründen. Doch läßt sich ebenfalls auch nicht verkennen, daß Prinz, selbst durch die Art seiner Darstellung, wenn er auch noch keine eigentliche Geschichte damit lieferte, solcher gleichwohl einen bedeutenden Vorschub, eine bedeutende Vorarbeit leistete, indem die Nomenclatur zum mindesten hinreichte, die Gesammtkräfte der Kunst in ihrer Entwickelung auf einmal zu übersehen und zu umfassen, und es nun nur darauf ankam, die Wirkungen dieser Kräfte selbst näher an's Licht zu ziehen, mit einander zu vergleichen und nach Maaßgabe ihrer Wechselbeziehung unter einander zu vermischen, um dann in glücklicher Relation endlich daraus den Grund zu einem wahrhaft historischen Studium und einer wahrhaft historischen Literatur auch in unserer Musik zu legen.

Das that denn vor Allen der französische Abt Bourdelot in Gemeinschaft mit einem gewissen Bonnet Bourdelot, und was diese beiden fleißigen Männer in der Beziehung gesammelt und als das nach Verhältniß glückliche Resultat langer und emsiger Forschung herbeigeschafft hatten, brachte — da ihnen selbst solches theils die Zeit, theils ein frühes Hinsterben nicht erlaubte — der Bruder des letzteren, Pierre Bonnet*), in die gehörige systematische Ordnung, und gab es 1715 in Paris heraus unter dem Titel: „Histoire de la Musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'a present.“ Wie wir die Sache, alle Vorgänge, Umstände und das Werk anschauen, ist dies die erste eigentliche allgemeine Geschichte der Musik, welche unsere Literatur aufzuweisen hat. Nicht daß ich das Werk schon für vollkommen halte **), nicht auch daß ich glaube, daß alle Bedingungen, welche heute vielleicht die Wissenschaft an ein solches Buch zu stellen gewohnt ist oder das Recht hat, darin mit nur ziemlichem Genüge erfüllt waren, so belebt es unstreitig doch ein mehr wissenschaftlicher Geist schon, als irgend einen seiner Vorgänger, und entspricht es mehr denn irgend einer dieser, in seinem unverkennbaren Streben nach systematischer Ordnung und kritischer Darstellung der Gegenstände, der geistigen Auffassung und Richtung, welche gegenüber einem Ringen nach möglichst

*) Parlaments-Zahlmeister zu Paris.

**) Ist keinem Menschen möglich, in welchem Fache auch etwas Vollkommenes zu leisten, so durfte die Zeit noch weniger solches von Bourdelot und Bonnet erwarten, da alle Vorgänger ihnen wohl Mittel und Wege gezeigt, doch keiner von denselben den Weg selbst auch schon betreten hatte.

Digitized by Google

glanzvoller ſinnlicher Regung mit Anfang unſerer gegenwärtigen Periode auch in unſerer Kunſt ihre Herrſchaft aufgeſchlagen, und wenn auch nicht über dieſen ihren Gegenſatz völlig geſiegt, doch — wie auch ſchon angedeutet und ſpäter uns noch deutlicher ſich ergeben wird — die lebendigſte Hoffnung auf einen demnächſtigen Sieg mit Hülfe der mancherlei anderen politiſchen und moraliſchen Völkerzuſtände ſich vergewiſſert hatte; und es war ſomit zum mindeſten der vollkommene Grund auch zu einer ächt hiſtoriſchen Entwickelung unſerer Literatur gelegt worden. Daher empfing ja die Welt das Werk auch mit dem lauteſten Beifalle und der lebhafteſten Theilnahme, und ruhete nun — freilich auffallend genug — jedes weitere Bemühen der Art ſo ſehr die ganze Periode hindurch, daß wir den Sieg des Geiſtigen über das Leibliche in der Kunſt erſt mit Ende derſelben vollſtändig vollbracht ſehen müſſen, ehe ſich auch nur ein Zeichen ergiebt, das ſich dem Bonnet'ſchen Werke vergleichend zufügen ließe.

§. 124.

Fortſetzung.

Bereits 1725 nämlich erſchien von dieſem zu Amſterdam eine neue Auflage mit dem paſſenden Titelzuſatze „et en quoi consiste sa beauté“ und einer Vermehrung von drei Bänden, in denen Freneuſe eine kritiſche Vergleichung der italieniſchen und franzöſiſchen Muſik (**Comparaison de la Musique italienne et de la Musique français***) verſucht hatte, und andere Ausgaben folgten ſchnell nach. Meine letzte, am Schluſſe des vorigen Paragraphen ausgeſprochene Behauptung dann betreffend, ſo ſcheint derſelben zwar die Thatſache entgegenzuſtehen, daß auch 1743 ein großes, treffliches Geſchichtswerk in vier Bänden von einem gewiſſen Bourdelot durch eine holländiſche Buchhandlung edirt wurde; allein dieſes Werk, das zwar den veränderten Titel „**Histoire de la Musique depuis son origine, les progrès successifs de cet art jusqu'a présent et la comparaison**“ ꝛc. führte, war gleichwohl nichts Anderes als eine unter jenem Namen veranſtaltete neue Ausgabe der letztangeführten holländiſchen Edition des Bonnet'ſchen Werkes, was auch bald nach ihrem Erſcheinen von Andern entdeckt wurde; und die übrigen hiſtoriſchen Werke aus der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, welche die Zeit unſerer

*) Deshalb findet man öfters auch Freneuſe als den Nachfolger in der muſikaliſchen Hiſtoriographie bezeichnet, aber Jean Laurent le Cerf de la Vieuville de Freneuſe, welcher ſeit 1696 Siegelbewahrer des Parlaments der Normandie war und 1707 ſtarb, hatte dieſe Comparaison weit früher geſchrieben, und der Verleger ſie nur des Intereſſes halber der neuen Ausgabe von Bonnet's Geſchichte zugefügt.

Digitized by Google

hier gegenwärtigen Periode umfaßt, z. B. die Geschichte der Künste und Wissenschaften von Antoine Yves Goguet, von Felix Juvenal de Carlencas u. A., von welchen auch deutsche Uebersetzungen besorgt wurden, berührten die Musik entweder nur beiläufig und daher meist oberflächlich, oder waren sie blos einem gewissen Zweige derselben, einem besondern Volke ꝛc. gewidmet, wie z. B. Charles Rollin's alte ägyptische Geschichte, in welcher auch die Musik der Aegypter einer weitläufigen Betrachtung gewürdigt wird. Erst der bekannte Pater und Conventual Giambattista Martini zu Bologna*) trat wieder hervor mit einer, seiner Zeit und dem damaligen Stande der Künste und Wissenschaften würdigen, eigentlich allgemeinen Geschichte der Musik (Storia della Musica); indessen in so fern dieselbe erst von 1757 an successive bis zum Jahre 1781 durch den Druck veröffentlicht wurde, gehört sie kaum noch hierher, und muß als Produkt der nächstfolgenden Periode betrachtet werden, deren Gesammtinhalt denn am besten auch die vielen wissenschaftlichen Vorzüge erklärt, welche dieses Werk noch um Vieles vor dem Bonnet'schen auszeichnen. Gleicher Zeit mit Martini soll auch ein gewisser Pariser Benedictiner von der Congregation St. Mauri, Namens Caffiat, eine Histoire de la Musique geschrieben haben; doch scheint sich dieselbe niemals einer allgemeinen Theilnahme erfreut zu haben, da wir sie selten angeführt finden.

Daß nach Prinz's Vorgange Deutschland so lange, bis auf Marpurg (1759), anstand, ehe es auch nur einmal wieder die historische Forschung in seine kunstwissenschaftliche Thätigkeit hineinzog, also in dem ganzen Verlaufe unserer gegenwärtigen Periode nicht eine einzige erhebliche historische Schrift zu Tage förderte, läßt sich diesseits nur einzig daraus erklären, daß das viel befriedigende Bonnet'sche Buch auch in Deutschland, nämlich in Frankfurt a. M. gedruckt, und von da aus in ziemlich starken Auflagen verbreitet wurde, denn — was auch aus dieser Thatsache hervorgeht — an der Liebe zum historischen Studium fehlte es seiner Kunstwelt eben so wenig, als diese überhaupt einen Hang zu der entgegengesetzten Richtung zeigen mochte, vielmehr durchschnittlich ihren Werth und ihre Bedeutung lediglich in die geistige Durchbildung legte, wie darin allein auch suchte.

*) Geb. 1706 und gest. 1784.

Digitized by Google

Drittes Kapitel.

Sieg der Lyrik über das Dramatische in der Musik, und erneuerte Belebung der geistigen Richtung in der Form.

§. 125.

Reform der Arie und die neue neapolitanische Schule. Leo und Durante.

Vor allen Dingen — sagte ich in einem der letztern Paragraphen des vorhergehenden Capitels *) — war bei dem Eindringen der vornehmlich von Deutschland ausgegangenen, mehr wissenschaftlichen Speculation in die einzelnen Theile und Zweige unserer Kunsttheorie die Aufmerksamkeit gerichtet auf eine bestimmtere Regelung der Melodie, und führte zugleich auch an, auf welcher Seite ein dahinführendes Streben sich besonders merklich machte. Es waren die Italiener, und unter diesen vor Allen die neapolitanischen Componisten, die Meister und Schüler der eben entstandenen neuen neapolitanischen Schule, über welche gleich nachher ich noch Näheres zu berichten habe, welche in dieser Beziehung sich vornehmlichst thätig zeigten. In der Natur der Sache lag es so begründet. Die Selbstständigkeit der Instrumentalmusik nämlich war von dem modernen Principe in der Kunst eben sowohl bedingt worden, als sie erst dieses zu einer prävalirenden Geltung erhob; doch die Freiheit, mit welcher solche Selbstständigkeit sich entfaltete, forderte nothwendig in der Vocalmusik auch einen entsprechenden Gegensatz, da anders jenes Princip nicht die Kunst überhaupt, sondern nur einen Theil derselben blos durchdrungen haben würde, was nicht angehen konnte, so wenig als zwei Pulse zugleich in dem menschlichen Körper zu schlagen, als zwei verschiedene Seelen zugleich seine Glieder zu beleben vermögen; und Italien war es, das, so gewiß die ersten Keime einer selbstständigen Instrumentalmusik auch von ihm nur ausgingen, gleichwohl der weitern Entwickelung und Pflege dieser Keime sich entledigte, und in Folge eines trefflich verstandenen Selbstbewußtseyns vornehmlichst nur an der Vocalmusik als einem unveräußerlichen Eigenthume fördernd und bildend haftete **), von dem daher aber eben diese Förderung und Bildung, durch welche jener so nothwendig gebotene Gegensatz geschaffen werden konnte, vornehmlichst auch nur auszu-

*) Siehe vornehmlich §. 119 ff.

**) Vergl. unter Anderm §. 89 ff. des ersten Capitels dieser Periode, vornehmlichst aber den Schluß des genannten Paragraphen.

Digitized by Google

gehen hatte. Es wäre kein so sehr unpassendes Bild, wenn wir, im Angedenken an die schöne Idee von Schiller's „Theilung der Erde," uns etwa vorstellten, der, welcher Alles giebt und Alles nehmen kann, wie er will, doch immer auch nur im ewigen Rhythmus der Welten auf die beste Weise giebt und nimmt, — dieser Allmächtige, der auch der Urquell ist alles Schönen mit dem Guten, habe, als er zugelassen, daß mit der geistigen Wahrheit des Ausdrucks auch die Schönheit der Form in der Musik sich verband, kurz daß das moderne Princip, als das Princip der höchsten Schönheit in Sinn und Gestalt, auch in der Musik sich erhebe zum letzten Endzwecke alles wahrhaft künstlerischen Schaffens, was ja mit dem Ausgange des siebenzehnten Jahrhunderts geschehen, jetzt mit Beginn des achtzehnten Jahrhunderts, als dem ersten Momente eines lebendigeren Heraustretens jenes Princips aus sich selbst, Deutschland den reinen Ton, Italien aber das tönende Wort zugewiesen als die Bedingungen erwogenen Vereins, und mit der Pflicht ihrer Pflege nach dessen Sinn, Frankreich und den übrigen Ländern aber belassen, sich von den Zeichen dieser Pflege zu nehmen, was ihrem Herzen und ihrem Geiste, ihrer innern wie äußern Natur am meisten zusagt. Für Italien aber war Neapel damals ziemlich dasselbe, was auch heute noch z. B. Paris für Frankreich in artistischer und scientivischer Hinsicht ist, der Centralpunkt aller bessern und jedenfalls der besten Kräfte, und theilte daher auch alles Glück und Schicksal, welches ein solches Centralisationssystem für eine Stadt und ihr Land, ja für die Welt nothwendig im Gefolge hat, nämlich das Glück der Herrschaft und des Tonangebens in allen Dingen, welche nur irgend ein solches System angehen. Mag es seyn, daß die ausgezeichneten Talente, Fertigkeiten und Kenntnisse der Stifter jener Schule, nämlich eines Leonardo Leo und Francesco Durante, denen indeß ein Gaetano Greco auch noch angereihet werden muß *), oder daß die Auszeichnungen, welche besonders Schüler dieser neapolitanischen Schule sich, vielleicht als Gewohnheits- oder Modesache, durchweg zu erfreuen hatten, das Meiste zu solchem Verhältnisse beitrugen, oder soll dies in Wahrheit auch eine Wirkung des außerordentlichen Aufschwunges, den die Kunst auf's Neue und eben dort genommen hatte, wie nicht minder eines glücklichen Genius gewesen seyn, der im Augenblicke gerade über Neapel so segnungsvoll waltete, — das Verhältniß selbst, die Sache, war so, und wie demnach die talentvollsten und geistig begabtesten Tonsetzer und überhaupt Künstler

*) Leo war geb. 1701 (nach Andern 1694), und starb zu Neapel 1742. Durante war geb. 1693 und starb 1755. Ueber Greco's Geburts- und Todeszeit fehlen alle bestimmteren Nachrichten.

Digitized by Google

damals stets und alle nach Neapel wanderten, um in der genannten Schule ihre nöthige praktische wie theoretische Ausbildung zu erhalten oder zum mindesten doch Zöglinge derselben in der Welt sich nennen zu dürfen, so gingen natürlich, mit Rücksicht auf die Richtung, welche die italienische Musik jener Zeit bereits vorzugsweise genommen hatte und welche früherhin auch von mir schon deutlicher bezeichnet wurde, nämlich mit Rücksicht der prävalirenden Richtung auf den vocalen Theil unserer Musik, alle Verbesserungen, Vervollkommnungen und reformirenden Bestrebungen nothwendig auch nur von Neapel und seiner Schule aus, denn das Neue kann nur geboren werden im Schooße wahrhaft schöpferischer Kraft, und solche Kraft hatte — wie gezeigt — ja die Zeit damals ziemlich ausschließlich Neapel anheimgegeben.

§. 126.

Fortsetzung.

Die nächste Folge jener Regelung des rhetorischen Theiles der Melodie nun war und mußte aus sehr nahe liegenden Gründen seyn: die Reform der Arie. Wie ich am oben, zuerst im vorhergehenden Paragraphen, citirten Orte schon sagte, und wie auch Kiesewetter in seinem trefflichen Geschichtsabrisse zugiebt, war die Rhythmopöie überhaupt bis auf genannte Stifter der neuen neapolitanischen Schule noch wenig oder gar nicht geordnet; wer von den Tonsetzern einmal das Rechte und Passende darin traf, hatte es weniger der Theorie und dem musikalischen Dogma als seinem natürlichen Gefühle und seinem Talente zu verdanken, und in so fern dieses damals meistens noch dem Glücke überlassen gewesen, das den Beruf zur Tonsetzkunst bestimmte, scheint man selbst das Bedürfniß einer größern Ordnung in diesen Dingen nicht einmal gefühlt zu haben. Die musikalische Phrase, als Glied einer musikalischen Periode gedacht, war in der Regel zu kurz, als daß sie hätte einen Sinn enthalten, einen vollständigen Gedanken aussprechen können; die Cadenzen folgten sich zu häufig deswegen und standen nicht in dem gehörigen Ebenmaaße zu einander. Aber die Arie auch war deshalb zu kurz und zu schnell vorübergehend, um den Eindruck, den sie hätte machen können, durch zweckmäßige Wiederholung der bedeutendsten Motive zu vervollständigen und so in der Seele des Zuhörers zu verstärken und zu befestigen. Vor Allen sah dies Durante ein, dessen Augenmerk zudem und hauptsächlich nur auf mehr Ordnung und Wohlgefälligkeit im rhythmischen Flusse der Töne und Gedanken gerichtet war, und man erzählt sogar von Streitigkeiten, welche er dieserhalb mit seinem Lehrer, dem großen Scarlatti, gehabt, indem derselbe darin doch ein Zuviel der Modernität erblickt, und das geistige Element in der

Digitized by Google

Form dadurch für zu sehr beeinträchtigt gehalten habe. Indeß die Mächte und Kräfte der rhythmischen Ordnung erwägend, blieb Durante bei seinem Unternehmen, und der unendliche Beifall, den seine und seiner Anhänger Compositionen fanden, half ihm und den Seinen auch bald zum Siege.

Kiesewettter meint, Durante und seine Genossen, überhaupt diese neuern Neapolitaner hätten, indem sie demnach die Phrase sowohl als die Arie selbst zu verlängern suchten, den Plan zu solcher Reform wohl von der Baukunst hergenommen, da in dieser nicht blos Schönheit der Umrisse und der Formen jedes einzelnen Theiles, sondern auch und namentlich die Symmetrie und die Stellung der auf einander bezüglichen einzelnen Theile nothwendig gefordert wurde; und ich selbst auch möchte so wenig jetzt als früher Anlaß nehmen, solcher Ansicht zu widersprechen; doch liegt noch näher wohl die Vermuthung eines Grundes dazu in den Verhältnissen der Wissenschaften und Künste überhaupt. Alle Völker erfuhren nach dem verhängnißvollen siebenzehnten Jahrhunderte eine neue, kräftige, geistige Aufregung, und wie sich in Deutschland solche z. B. hauptsächlich nur kund gab in einer tiefern wissenschaftlichen Speculation, in Frankreich in einem Ringen nach Systemen und nach Universalität des Wissens, um den Genuß nicht allein zu erleichtern, sondern seine Bedürfnisse auch mannigfacher zu befriedigen, so äußerte in Italien sich dieselbe vornehmlich in Belebung des Sinnes für äußere Schönheit, für Schönheiten in der Natur und was dieselbe hervorbringen mag, wo der ewige Rhythmus aller Verhältnisse und Verbindungen aber nothwendig auch den Sinn für höhere rhythmische Ordnung in andern abstrakten Dingen erwecken mußte. Sey dem aber auch anders und wie ihm wolle, — genug Durante und Leo fühlten, im richtigen Verständnisse ihrer Zeit und Aufgabe, zuerst die Nothwendigkeit einer Reform der Arie, und, sich derselben unterziehend, damit auch als Mittel die Verlängerung, indem durch solche allein den Forderungen der Rhetorik Genüge geleistet werden konnte, und diese Forderungen hier mit eben so viel Recht gestellt werden als in der Redekunst insbesondere, da die Musik ja erkannt war bereits als eine Sprache, und hier in der Arie zumal die Sprache in Worten nur ein Verstärkungsmittel des Ausdrucks leihen wollte von der Musik.

Zu dem Ende verlängerten sie zuvörderst nun (außer es wollte der Inhalt des Gedichts etwa durch plötzlichen Ausbruch einer Leidenschaft ein Anderes gebieten) das Ritornell, um — wie sie ganz richtig schlossen — den Zuhörer auf den folgenden Gesang vorzubereiten, dessen Erwartung zu spannen, und dadurch des höchsten Grades des möglichen Eindrucks sich zu vergewissern. Dann eröffneten sie die Arie selbst mit der Haupt-

Digitized by Google

melodie, und ließen hierauf ein zweites und nach Verhältniß des Textumfanges auch wohl drittes Nebenmotiv folgen. Beide wurden zu weiterer Verlängerung in verwandten Tonarten mit verschiedenen Wendungen ausgeführt, endlich noch einmal im Haupttone wiederholt, und als hierauf unter einer passenden Instrumentalbegleitung, welche ihre Motive meist aus dem ersten Hauptritornell nahm, die sogenannte Cadenz eingetreten war, schloß auch der erste und Haupttheil der Arie, denn der zweite Theil derselben wurde weit kürzer gehalten, bestand meist nur aus einem kurzen Satze, der nicht selten seine Motive, wenn gewöhnlich auch im Gegensatze, doch aus dem ersten Theil entlehnte, um gleichwohl aber sofort sich sehr merklich anzukündigen und gesondert zu erhalten, dieselben — wenn immerhin auch noch in verwandter, doch der Haupttonart entfernter liegenden Tonart durchführte, und endlich ebenfalls mit einer Cadenz endigte, auf welche zur Vollständigkeit des ganzen Musikstückes der erste Theil, bisweilen auch mit einigen unwesentlichen Abänderungen, wiederholt wurde, oder — mit andern Worten — das **Da Capo** eintrat.

Dies war, ihren Hauptumrissen nach, die Gestalt, welche nach Vollendung wie in Absicht ihrer Reform Durante und Leo der Arie verliehen, und welche nun, durch die Kraft ihres Einflusses als Componisten wie als Lehrer, von da an auch zum Typus, zur Norm aller Arien-Composition erwählt und erhoben wurde, und setze ich hinzu: nicht etwa blos in Italien, sondern in allen musikalisch gebildeten Landen, in Deutschland so gut als in Frankreich, und von hier aus wieder so weit, als die Gesangskunst nur immer schon sich ausgebildet hatte, so komme ich abermals darauf zurück, die Außerordentlichkeit der Hebel zu schildern, welche für den Augenblick sich jenem Einflusse unterstellten. Was sie auch dazu bewegen mochte: alle Tonsetzer der Zeit, welche außerhalb der Instrumentalmusik auch etwas mehr zu leisten gedachten, als was etwa die Hausmusik noch zu erfüllen vermochte, eilten, um von der Milch der neapolitanischen Schule ihr Talent zu nähren und zu stärken, und indem sie, als Zöglinge dieser Schule, es waren, welche nachgehends gesucht wurden an allen Enden des europäischen Occidents, wo nur das Bedürfniß höherer Werke der Vocalmusik sich aussprach, wurden von ihnen auch alle Formen des Tonsatzes, wie sie solche dort gelernt und sich gewöhnt hatten, zur gesetzlichen Norm erhoben überall, wo die Form nur Nachahmung noch finden konnte. Nirgends und nie wieder standen zu gleicher Zeit so viele ausgezeichnete Meister auf dem Plane, als zu jener Zeit, und allesammt fast gingen hervor aus der neapolitanischen Schule des genannten Durante, Leo und Greco; ich will nur einige nennen, als die Neapolitaner Porpora, Pergolesi, Abos,

Digitized by Google

Avoſſa, Caffaro, Carapella, Francesco und Vinc. Legrenzio Ciampi, Contumacci, Feo, Ferradini, Jerace, Jomelli, Mancini, Paradies, Ragazzi, Sala, Speranza, Traetta, Vinci, Zanatta, die Venetianer Adolfati, Bruſa, Cocchi, Galuppi, Pera (sen.), Giovanni Porta, Saratelli u. A., die Römer Carpani, Caſali, Fil. Ciampi, Chiti, Tinazolli, Nic. Conti, Pitichio, die Bologneſer Riccieri und Riſtori, den Bergamasacener Gozzini, den Paduaner P. Valotti, die Spanier Perez und Teradeglias, unſern Deutſchen Haſſe und noch viele Andere; und indem ſie es waren, welche in und außerhalb Italien das Gebiet der Oper, als das vornehmſte Feld der Arie, vorzugsweiſe beherrſchten, ward ihre Sitte, ihre Form auch gewiſſermaßen zur Sitte, zum Canon der Welt, ſo daß wir — was die Form der Arie insbeſondere betrifft — wohl ſagen dürfen, daß ſelbſt heute noch dieſelbe im Grunde ſich nicht weſentlich geändert hat.

§. 127.

Fortſetzung.

Uebrigens paßte dieſe Form doch auch nicht zu allen Arien-Texten, da ſie einen gewiſſen Umfang auf Seiten dieſer bedingte, welchen der Dichter denſelben nicht immer zu geben theils im Stande war, theils für gut finden konnte, und um lyriſchen Ergüſſen von minderem Wortumfange eine gleich entſprechende Melodie zutheilen zu können, ſchuf man daher, und ſelbſt zur Abwechslung, auch eine zweite Gattung von Arien, deren Geſtalt von jener erſteren ſich hauptſächlich durch einen mindern Umfang und eine mindere Solennität unterſchied. Um auch gleich im Namen denſelben von der gewöhnlichen und eigentlichen Arie zu unterſcheiden, nannte man einen ſolchen kleinern und weniger ſolennen lyriſchen Geſang **Cavata** oder **Cavatina**. Dieſer Cavatine fehlte als nothwendiges Merkmal durchweg der zweite Theil der Arie; dieſelbe hatte (wie heute) alſo blos einen Theil, der indeß techniſch eine ziemlich eben ſolche Behandlung erforderte als der erſte Theil der wirklichen Arie, nur durften die Durchführungen der Hauptmotive in verſchiedenen Tonarten weniger zahlreich und auch melismatiſch weniger reich ausgeſtattet ſeyn, ſo wie es die Idee eines unmittelbaren lyriſchen Erguſſes, auf welche überhaupt die ganze Dichtung einer Cavatine beruhte, nothwendig auch erforderte. Außerdem pflegte man dabei die Ritornelle und Zwiſchenſpiele weniger bedeutſam, maſſenhaft und ausgeführt zu geſtalten, als in der eigentlichen Arie, bei welcher z. B. in der Begleitung ſchon die wenigen, dem Orcheſter einverleibten Blasinſtrumente mitwirkten,

Digitized by Google

die in der Begleitung einer bloßen Cavatine gewöhnlich zu fehlen pflegten, ohne indeß dieſen Mangel zu einer beſtimmten Regel damit erheben zu wollen.

So hatte in dieſer, von Francesco Durante, Leonardo Leo und ihren Schülern, oder überhaupt von den Meiſtern der durch jene geſtifteten neuen neapolitaniſchen Schule geſchaffenen beſtimmteren und gewiſſermaßen philoſophiſch begründeten Regelung des rhetoriſchen Theiles der Melodie überhaupt ſowohl als (folgend daraus) jener der Arie insbeſondere denn das moderne Princip, das in der Selbſtſtändigkeit der Inſtrumente ſo blühend und herrlich ſich entfaltete, auch in der Vocalmuſik einen ungleich entſprechenderen Gegenſatz erhalten, als früher ſolchen zu ſchaffen ſelbſt dem erſten Meiſter eigentlich moderner Muſikkunſt, einem Aleſſandro Scarlatti, nur irgend möglich werden konnte. Es war eine Bedingung der antik-claſſiſchen Muſik, daß das Inſtrumentale ſtets und zum Höchſten nur dienend und anlehnend nebenher ging neben der Harmonie des Vocalen, und daß die Form dieſes Alles verſchmähte, was nicht unmittelbar und unumgänglich nothwendig war zum rein geiſtigen Ausdrucke; ſo bald alſo das Inſtrumentale auch nur den erſten Schritt that, ſelbſtſtändig ſich loszutrennen von letzterem, war auch der erſte Stein moderner Muſik für dieſen Theil bereits erwachſen, doch daß auch der Geſang oder jener Zweig unſerer Kunſt, der unzertrennlich mit ſeinen Wurzeln hinabreicht bis in das Reich alter, ächter Claſſicität, emporſproſſen möchte bis in das Gebiet dieſer neuen Welt: dazu war nöthig, daß mit dem rein geiſtigen Ausdrucke auch eine gewiſſe Schönheit der Form, welche die Sinne zugleich berührt und auf ſinnlichem Wege in die Gemüthswelt eindringt, ſich verband, und wie viel Scarlatti allerdings in dieſer Beziehung bereits leiſtete, indem nicht ein blos grammatikaliſches, ſondern in Wahrheit ſchon ein äſthetiſches, ein philoſophiſches Anſchauen bei dem Baue ſeiner Kunſtwerke ihn leitete, es fehlte ſeinen ſchönen Conſtruktionen immer doch noch das, wodurch die formale Schönheit erſt ihre ganze ſinnliche Vollendung erhält, nämlich die Symmetrie in den rhythmiſchen Verhältniſſen, der nicht blos intenſive oder qualitative, ſondern auch extenſive oder quantitative Rhythmus im Großen wie im Kleinen und in beiden einzeln, wie in beiden wieder zugleich und unter ſich. Solche Symmetrie des Geſanges und der Melodie ward erſt von des Vermittlers zwiſchen Alt- und Neuzeit großen Schülern Durante und Leo geſchaffen, und indem dies geſchah, von ihnen denn das moderne Princip insbeſondere auch erſt in der Vocalmuſik befeſtigt.

Digitized by Google

§ 128.
Entwickelung des lyriſchen Geſanges bis zur Bravour-Arie.

Nun kam dazu aber der außerordentlich ſinnliche Schmuck und Glanz, mit welchem jenſeits das aus der ſelbſtſtändigen Inſtrumentalmuſik erwachſene Virtuoſenthum, ungeachtet ſeiner Jugend, ſich ſchon zu umgeben anfing, wie dieſſeits die ungemein techniſchen Fähig- und Fertigkeiten, über welche die Vocalmuſik ſchon zu gebieten vermochte, und das unaufhaltſame Streben der Sänger, nur durch Entfaltung des höchſt möglichſten Reichthums ſolchartiger Kräfte und Fähigkeiten ſich einer vor dem andern hervorzuthun, immer weiter emporzuſchwingen bis auf den höchſten Grad des Anſehens ſowohl in der Welt der Kunſt für ſich als in der Welt ihrer bloßen Conſumtion *); es kam ferner dazu das außerordentliche Wohlgefallen, welches die große Maſſe auch an dergleichen ſinnlichem Schmucke und an dieſen Fertigkeiten zeigte, wie die ungemeine Belohnung in Gütern, Ruf und Ehre, welche ſowohl die Tonſetzer, von denen den Sängern die meiſte Gelegenheit zur Darlegung mühſam angelernter praktiſcher Künſte wurde, als dieſe ausübenden Künſtler ſelbſt fanden auf Seiten der Großen, je mehr nur von ihnen gehuldigt wurde dem Gott des blos ſinnlichen Genuſſes auch in der Kunſt; ja es kam endlich auch dazu der gewaltige Kampf, den insbeſondere zwar nur in der Kammer- oder Hausmuſik die geiſtigen und phyſiſchen Elemente gegen einander begonnen hatten, der gleichwohl aber auch nicht ohne Einfluß auf die übrigen Zweige der künſtleriſchen Aeußerung bleiben konnte, und der, ſollte der von erſteren gedrohte und geahnte Sieg wo nicht ganz unmöglich gemacht, doch ſo weit als nur immer möglich noch hinausgeſchoben werden, auf Seiten der letztern und ihrer Vertreter wahrlich nicht gewöhnliche Anſtrengungen blos forderte **); — und alles Dies, all' dies ſo vielfach entgegengeſetzte Ringen, Streben, Wollen, Verlangen, Fordern, Gebieten und Erzeugen in vergleichende Erwägung gezogen, können wir, ſelbſt ohne Bedacht auf den Salomoniſchen Spruch, daß unter dem Monde nichts Vollkommenes exiſtirt, uns gar nicht wundern, wenn wir bald die von Leo und Durante in Sachen der Melodie und des rhetoriſchen Schwunges der Arie ſo ſchön erfundene, erdachte und feſtgeſetzte Regel entweder gänzlich mißverſtehen und umgangen oder doch zu weit und wenig rückſichtsvoll auf ihren weſentlichen Grund getrieben ſehen ſelbſt von den bewährteſten Zöglingen und talent- wie kraftvollſten

*) Vergl. hier beſonders §. 95 ff. des erſten Capitels dieſer Periode.
** Vergl. beſonders §. 104 ff. des erſten Capitels dieſer Periode.

Digitized by Google

Meistern der von Jenen gegründeten und repräsentirten weltberühmten neapolitanischen Schule.

Wie es ja selbst heute noch hie und da der Fall ist, wollte die Menge zwar Opern, und schauen so gern darin als hören, doch auch vornehmlichst bewundern können den einzelnen berühmten Sänger, auf dessen Besitz sie stolz war; und von Seiten dieses wieder ward kein Fleiß und keine Acht verwendet auf ein Werk, in welchem jene Bedingung der speciellen Bewunderung nicht der bildende Führer gewesen wäre und er somit nicht Gelegenheit erhalten hätte, sich besonders der Menge zu zeigen, und vor dieser in der ganzen Glorie seiner künstlerischen Allmächtigkeit hervorzutreten. Es war die Zeit der künstlerischen Oligarchie, deren Sonne das Virtuosenthum in seiner überraschenden Neuheit und in dem überwältigenden Reize seiner Mittel über das Opern- und überhaupt Gesangswesen damals hatte aufgehen heißen, und gebe ich auch zu, daß allein Italiens Verhältnisse und Lage geeignet waren, diesem und einem solchen Systeme Eingang und (nur einigermaßen) dauernde Herrschaft zu gestatten, so ist anderer Seits wieder nicht zu vergessen, daß im Fache der Oper und der höhern Gesangskunst, ja überhaupt der Vocalmusik fast das gesammte Ausland (mit wenigen Ausnahmen) damals von Italien noch borgte, daß Italiens Oberherrschaft in dieser Beziehung eine allgemein anerkannte war, und daß somit Allem, was dort und wie es sich dort in dieser Beziehung gestaltete, auch a priori schon ein weiterer, ein allgemeiner Einfluß verbürgt war. Hatte das System daher einmal dort nur irgend und welchen festen Fuß gefaßt, so war ziemlich die gesammte Vocalmusik auch allen seinen mehr oder weniger nothwendigen Folgen unverhinderlich ausgesetzt, und daß wirklich es geschehen, daß in Wahrheit fast keine andere Macht als die dieses schrecklichen Systems der künstlerischen Oligarchie damals leitend und fügend in die Verhältnisse und Geschichte der Vocal- und besonders Opernmusik eingriff, und auch eingreifen konnte oder wollte, beweisen eben sowohl die natürlichen Ursachen, auf denen dasselbe beruhte, als seine für unsern Fall hier speciell erweisbaren Wirkungen.

§. 129.

Fortsetzung.

Wem das Geschick die günstigen Mittel gegeben hatte, genießend sein Leben hier zuzubringen, den hatte eine lange Reihe drangsalvoller Jahre mit Anfang unserer ruhiger und friedlicher sich gestaltenden Periode auch gestimmt, diese Mittel anzuwenden, und Vergnügung und Aufheiterung dafür von seinen Tagen zu fordern; den Anderen, dem die Nothwendig-

Digitized by Google

keit solchen Genusses sich zu entschlagen gebot, mochte das Erlebte mehr zum Nachdenken über sich selbst und seine Bestimmung ermuntern; so finden wir den einen Theil der Menschheit der Sinnenlust ergeben mit der ganzen Kraft der Möglichkeit, während der andere sein Bedürfniß nur aus der geistigen Insichgekehrtheit befriedigt. War jener Theil aber der allein bemittelte, derjenige, von welchem die Kunst die nothwendige materielle Förderung und Unterstützung erwarten durfte, und gebot die von dem Geschicke der Zeit selbst ihm eingeflößte Genußsucht, solche Förderung und Unterstützung nur da und in dem Maaße auch zu leisten, wo und in welchem sie selbst Befriedigung hoffen und finden konnte, so — was hätte natürlicher seyn können? — glaubte die ausübende Kunst auch wohl, ihm nur auf dem Wege entgegenkommen zu dürfen, auf welchem diese Befriedigung zu gewähren sie die Kraft hatte, auf dem Wege der Sinnlichkeit und des sinnlichen Glanzes, und that dies dann um so bereitwilliger auch, als die Organe, denen sie zum größten Theile anheim gegeben war (die Castraten nämlich), ja meist nur um der irdischen Vortheile, um des größtmöglichsten Gewinnes willen sich ihrer Construktion (der Operation) unterworfen hatten. Soll ich hiernach die Reflexion von dem ausübenden Künstler, von dem Sänger, auch noch auf den schaffenden, auf den Tonsetzer, leiten? — Ich glaube nicht, daß es dessen noch bedarf, und zweifle kaum, daß der Leser eben so wohl von der nothwendigen Folge jenes Systems aus dem einmal bestehenden Zeitverhältnisse überzeugt ist, als ich mich, jetzt zu den Folgen desselben auch übergehend, jeder weiter dahinführenden Darlegung enthalten zu dürfen meine. Ein Blick in das Buch der Geschichte unseres Selbst und des öffentlichen Lebens — alle Wahrheit wird offenbar.

Um dem Verlangen der Menge zu genügen wie des künstlerischen Individuums, um von Seiten dieses der Liebe zu dem geschaffenen Werke sich zu sichern, ward vornehmlichst auch auf die Erscheinung des einzelnen Sängers in der Oper von Seiten der Tonsetzer nach und nach nur Rücksicht genommen. Die Ensemblestücke und Chöre wurden in derselben stets weniger und bedeutungsleerer, der Längen und Wiederholungen in den Arien und überhaupt lyrischen Stellen, welche den Virtuosen zu fesseln vermochten an den Augenblick der Erscheinung, dagegen aber immer mehr und mehr. Treffen wir es als ein gebliebenes Uebel doch häufig auch jetzt noch so in Italien, wo der Sänger eine Ehre hinein setzt, seine „Cabalette" zwei- bis dreimal zu wiederholen, und das Publicum solche Wiederholung will, um des Sängers Kraft zu ermessen. Der Hauptausdruck und Effekt lag in dem erstern Theile der Arie: ward dieser daher auch in seinen Ausführungen nicht allein

Digitized by Google

so viel als nur immer möglich gedehnt, sondern selbst, außer dem gesetzlichen **Da Capo** am Schlusse, auch vorher öfters noch wiederholt.

Doch nicht allein viel beschäftigt wollte die Menge den einzelnen geliebten Künstler und dieser selbst sich wissen, und so lange als möglich ihn sehen und er selbst gesehen und gehört werden, sondern bewundern wollten sie dessen höchstmöglichste Kunstfertigkeit auch können und er selbst sich zeigen in dem ganzen, vollen Glanze seiner mühsam angelernten Virtuosität, — und zu der möglichsten Dehnung der Arie oder jedes sonstigen lyrischen Gesanges gesellte sich daher noch eine Häufung der höchsten technischen Schwierigkeiten, der, wenn auch noch so sinnlos oft, doch möglichst bunt gestalteten Schnörkel, kleinerer oder größerer Figuren und aller dergleichen Dinge mehr, welche nur irgend geeignet seyn konnten, Gelegenheit zur Entwickelung bloßer Virtuosität oder technischer Fertigkeit zu geben: die erstere, die Arie, gestaltete sich um, und erweiterte sich zu einer **Aria di bravura** (Bravour-Arie), in der nun festgehalten der Sänger als einzelnes Individuum für sich erschien als der eigentliche Mittelpunkt der Oper und jedes größern Gesangwerkes überhaupt.

§. 130.

Verbreitung der Oper mit dem gleichzeitigen Untergange ihrer intensiven Kraft.

Freilich konnte das glänzende und reizende Spiel der Sinne, das auf solche Weise allerdings mehr und mehr verbreitet ward über das gesammte Wesen der Oper, — dieses Spiel **konnte** gewissermaßen nicht anders denn zur Verbreitung und glänzenden Aufnahme jener auf Seiten des Publicums wieder viel beitragen, da — wie früher gezeigt — einmal die Situation der Völker für solch' sinnlichen Genuß auch in der Kunst damals am meisten gestimmt war, und außerdem überhaupt auch der Mensch im Allgemeinen, als sinnliches Geschöpf, mehr und leichter diesem als einem andern und höhern Genusse sich hingiebt. Sehen wir in die Chroniken der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts: wir müssen staunen, mit welch' außerordentlicher Raschheit damals z. B. in Italien die Opernhäuser in selbst den unbedeutendsten Städten erstanden! — Ueberall Oper, überall ein Theater, und nirgends ein Publicum, das nicht seinen Liebling unter den Operisten hatte und nach der Bewunderung eines Gesangsvirtuosen gleichsam dürstete. Ich führe Italien hier zunächst als Beispiel an; aber die Richtung, welche die Oper-Composition in angeführter Weise und aus angeführten Gründen nach und nach im beklagenswerthen Mißverständnisse ihrer ersten Gründer genommen hatte, knüpfte in Italien auch ihre ersten Fäden an, und mußte dort daher

Digitized by Google

in gegenwärtiger Beziehung zunächst seine Wirkungen und in verdoppelter Kraft zwar äußern. Doch war es auch in den übrigen Ländern nicht viel anders.

In Frankreich drängte Rameau vor Allen sich in die vorderste Reihe der Opern-Componisten, und war früher, ganze vier Decennien lang, Lully der einzig bewunderte Meister in diesem Tongebiete bei den Franzosen gewesen, so ward auf einmal in der That er (Rameau) es jetzt; wodurch? — weil mehr denn ein Anderer er es verstand oder sich überwinden mochte, mehrerwähntem Verlangen des Volkes wie der sogenannten gebildeten Welt und der ausübenden Künstler nachzukommen, kurz auf demselben Wege fortzuschreiten, den die italienischen Tonsetzer aus gleicher Nothwendigkeit dem Auslande vorzeichneten, aber um so gebieterischer auch vorzeichnen konnten, als die vorzüglichsten, bewundertsten und einflußreichsten Zöglinge immer noch von dorther bezogen wurden und bezogen werden mußten. Mag es seyn, daß ein ungewöhnlicher Stolz, eine unbesiegbare Sucht nach Glanz und öffentlichen Ehren, welche diesen in so vieler Hinsicht außerordentlichen Mann beherrschte, nicht minder bedeutenden Antheil an dieser, mit seinen theoretischen und philosophischen Systemen oft in dem geradesten Widerspruche stehenden Anlehnung an, doch im Grunde ausländische, nur der eigenen sinnlichen Population prüfungslos besonders zusagende Sitte hatte: die Sache selbst war so, und gleich von seiner ersten Oper „Hyppolite et Aricie“ an, der nachgehends noch mehr denn zwanzig andere folgten, gewann Rameau die Stimmen aller Liebhaber und sogenannten Kenner, Schöngeister und Gelehrten der Bevölkerung von Paris, d. h. Frankreich, für sich, und es schworen jetzt alle diese eben so orthodox und beharrlich auf ihn, denn vorher so lange auf Lully; ja das Muster für alle weitere Oper-Composition auf fränkischem Boden sollte er werden, und vermochte im Auslande auch sein Name nicht zu gleichem Ruhme und Glanze zu gelangen, standen hier stets die wirklichen, ich will damit sagen — nach Leib wie nach Geist gebornen Italiener im Wege, so war es durch ihn doch nahe daran, daß man Vergleichungen daselbst anstellte, ob Italien oder Frankreich vorzuziehen sey im Fache der Kunst, da, wenn diesem im Wesentlichen auch alle Form von jenem vorgeschrieben wurde, Frankreich stets doch auch noch so viel Eigenthümliches hinzu that, als sein ungleich größerer Hang zu Eleganz, Pracht und quantitativem Prunk etwa erforderte.

England zeigt uns kein anderes Bild, und selbst Händel, der frühzeitig dort den Wahlplatz seines Genius absteckte, konnte in die Farben keine andere als eine gleiche mischen. Es ist wahr, daß durch

Digitized by Google

dieſen Heros vorzüglich für die Muſik überhaupt ſowohl als Aufnahme des Opernweſens in England insbeſondere außerordentlich viel geſchah; allein eben ſo gewiß auch thut man Unrecht, wenn weniger auf Rechnung der Zeitumſtände als auf des Talents dieſes Helden insbeſondere, ja wohl ganz allein gar, man eine ſolche Aufnahme zu ſchreiben ſich geneigt findet. Allerdings hielt ſeine eigenſinnige Kraft und ſein überlegener Geiſt, als er 1710 zum erſtenmal und nachgehends 1712 zum zweitenmal zu dauerndem Aufenthalte nach England kam, und dort die Italiener im Beſitze einer unerſchütterlichen Alleinherrſchaft fand, deren Uebermuth lange im Zaume; allein auf welche Weiſe auch er ſich gegen ihre Manieren und ihre Formen geberden mochte, er mußte endlich doch vor denſelben ſich beugen, wie er ja früher ſchon in Italien ſelbſt ſich ſo ziemlich vor denſelben gebeugt hatte, und nachgeben bis auf's Aeußerſte hin oder aufhören ganz und gar, im Fache der Oper zu wirken, wollte er nicht allen Einfluß auf die Kunſt und alles Anſehen im Auge des Publicums verlieren. Allmächtig ſtark war Händel als Künſtler, als Tondichter; gewiß iſt, daß die geſammte engliſche Muſik gegenwärtiger Periode ihn mit ſeinen ſechszig und mehr Opern, Oratorien ꝛc. ziemlich allein als einen leitenden Stern an der Spitze trug: auf der Bühne jedoch ſollte der Mann, der Sprößling jener geiſtdurchnervten deutſchen Organiſtenſchule, — ſollte er und all' ſein Vermögen gleichwohl einem Caſtraten Farinelli und deſſen Lieblingscomponiſten mit ihrem reichen ſubſcribirenden Adel unterliegen, ſollte fallen vor den Schwächern, vor unwürdigen Nebenbuhlern, und, der höhern Kraft ſeines Talents ungeachtet, ſelbſt endlich ſogar hinabſteigen zu der niedrigen Idee, welche dieſe von einer Oper, überhaupt einem dramatiſchen Muſikwerke hegten.

Allſeitiger noch und drückender war das Joch der Italiener in Spanien, Portugal und den übrigen Ländern, wohin die Oper bereits ſich einen Weg gebahnt hatte; nur von Deutſchland kann man ſagen, daß, wenn es noch nicht anzukämpfen vermochte gegen die eindringende welſche Macht und auch das Opernweſen mit dem Geiſte zu durchdringen, der ſonſt überhaupt in ſeiner Muſikkunſt aufgegangen und belebt war, es lieber auch ganz denſelben die Herrſchaft auf der Bühne überließ und ſich von aller bemerkbareren Thätigkeit auf derſelben ſo ſehr zurückzog, daß dreiſt man ſagen kann, auch in dieſer Periode ſey es immer noch bei den bloßen Anfängen einer eigentlichen deutſchen Oper geblieben, die hie und da im vergangenen Jahrhunderte ſchon von einigen wohlmeinenden Männern und Städten gemacht worden, wenn gleich anderer Seits kaum ein Hof oder eine bedeutendere Stadt noch übrig war, wo zu den Genüſſen des Lebens nicht auch die Oper das Ihrige hätte beitragen ſollen und müſſen.

Digitized by Google

Es kann seyn, daß man, um zu widerlegen diese meine Behauptung, mich zum mindesten an einen Joh. Adolph Hasse erinnert; allein so viel Aufsehen Hasse mit seinen Opern auch erregte, war er nichts desto weniger ein eben so unglücklicher als glücklicher deutscher Meister. Nachdem er in Braunschweig sein Talent versucht und die Oper „Antigonus" glücklich auf die Bühne gebracht hatte, begab er sich nach Neapel, ward Schüler eines Porpora, und wenn theilweise auch noch eines besser gesinnten Scarlatti, doch ein so völliger Zögling und Sprößling der dominirenden neapolitanischen Schule *), daß selbst die Italiener ihn den **caro Sassone** nannten; dazu vermählte er sich mit der berühmten Faustine, und es konnte kaum anders kommen, als daß er, was wirklich geschehen, fort und fort blos der italienischen Musik in ihrem ganzen Seyn und Wesen mit vollem Herzen huldigte, und so wie Graun (mindestens im Fache der Oper) einer der namhaftesten Verbreiter derselben unter den Deutschen wurde. Freilich sind viele seiner Melodien und leicht fließenden Harmonien besser und ächter, durcharbeiteter und charakterfester, als mancher Italiener damals sie zu schaffen vermochte, aber gleichwohl nicht deutsch, sondern eben nur italienisch, ungeachtet aller Grazie und alles hinreißenden Schmuckes doch ohne tiefere geistige Bedeutung, die eben vorzugsweise das Gepräge ächter, deutscher Musik damaliger Zeit ausmachte. Nahm doch eben deshalb Hasse auch nur lauter italienische Texte **) zu seinen Compositionen, und mag immerhin er viele Verdienste um die deutsche Kunst dadurch haben, daß er dieser zuerst lehrte, auch das Anmuthige und innerlich Gemüthliche zu dem geistig Ernsten und Festen zu gewinnen, so kann geschichtlich er, und eben so wenig als der fleißig componirende Hamburger Telemann, der in der Oper ein sclavischer Nachahmer Lully's war und mit eigensinniger Consequenz auch bleiben wollte, dennoch nicht als ein völlig deutscher Componist, als ein eigenthümlich deutscher Tonkunst abgeschlossen hingegebener Charakter angesehen werden.

§. 131.

Fortsetzung.

Aber verbreitete sich auf solche Weise durch die Bemühungen der Italiener auch immer weiter die Oper und ward die Empfänglichkeit des Volkes immer lebhafter, erregter und leichter dafür gemacht, so konnte nach Art der Mittel, welche sie dazu verwendeten, dies doch keineswegs anders geschehen, als auf Kosten ihrer selbst, auf Kosten — oder noch bestimmter

*) Siehe oben §. 125 ff.

**) Fast sämmtlich von Metastasio.

Digitized by Google

und geradezu mich ausgedrückt — mit dem nothwendig gleichzeitigen Untergange ihrer intensiven Kraft, ja um so nothwendiger, gewisser und allgemeiner, als — wie gezeigt — von Italien allein die Gesammtgestaltung der Dinge ausging, und die Formen der neapolitanischen Schule und ihrer Zöglinge die Norm war und wurde, an welche in Folge der Zeitverhältnisse selbst die kräftigsten, energischesten und selbstständigsten Talente des Auslandes sich zu binden hatten.

Ich soll nicht wiederholen, durch welche mancherlei Eigenthümlichkeiten diese Formen namentlich sich auszeichneten; in den kaum vorhergehenden Paragraphen 128 und 129 und vor dem sind sie wohl zur Genüge bezeichnet: es leuchtet ein, daß durch solches ungemein und oft bis zu den ermüdendsten Wiederholungen führende Ausdehnen der Arie und überhaupt ariosen Stellen aller Raum für die dramatische Handlung selbst sehr verkürzt und verringert werden mußte, und sonach von Seiten des Componisten hierauf, und wodurch solche Handlung und solches Leben überhaupt sich hätte fühl- und bemerkbar machen können, der wenigste Fleiß verwendet werden konnte, ja in dem Grade weniger und immer bedeutungsloser, als nach der Idee, die man einmal von der Oper hegte, der Werth gerade solcher Theile derselben sich in der Meinung der Tonsetzer sowohl als der ausübenden Künstler und der Zuhörer, der Producenten wie der Consumenten, verringerte, dagegen die Forderung an die künstliche Durch- und Ausarbeitung der Arie und Cantilene dergestalt sich steigerte, daß man hierin allein die nothwendige Wahrheit einer Oper sowohl erkennen mochte, als man von derley Künstlichkeit den Maaßstab für allen eigentlichen Kunstinhalt entlehnen zu müssen glaubte, ungedenk der jeden gesunden Sinn beleidigenden Symmetrielosigkeit, welcher die Arie als einzelnes Tonstück sogar, deren rhetorische Regelung die Gründer der neapolitanischen Schule mit so glücklicher Einsicht in die Sache sich zur nächsten Aufgabe gemacht hatten, dadurch unverhinderlich zu unterliegen hatte, da in dem Uebermaaße der Wiederholungen nothwendiger Weise alles Maaß der sogenannten ästhetischen Raison unterging, namentlich der Mittelsatz oder die **seconda parte** in gar keinem ausgleichendem Verhältnisse mehr blieb gegen den ersten oder Haupt-Satz, vor allen Dingen aber das schlechterdings auch rhetorisch nicht begründete **Da Capo** ein solches Verhältniß gänzlich aufhob.

Ja mit vollem Rechte kann man sagen, daß durch das oligarchische System, welches sich durch den Glanz und die Macht des Virtuosenthums, wie durch die Schwäche des Willens oder das Mißverstehen, auch wohl Uebertreiben einer dargebotenen oder aufgeerbten Idee und Ansicht auf Seiten der Tonsetzer, auch in das dramatische Musikwesen eingedrungen

Digitized by Google

hatte, die gesammte Gestalt eines dahin gehörigen Kunstwerks werden ließ gleichsam nur zu einer Kette von Recitativen und Arien, in welche sich nur hie und da etwa ein kurzer Chor- oder ein steifer Duettsatz einzwengte ohne Rücksicht auf Wahrheit, Folge oder Nothwendigkeit der Handlung und Charaktere. In der That waren so alle Opern jener Tage, d. h. kurz nach Durante's und Leo's (vorzugsweise) persönlichem Wirken und einem üppigeren Aufblühen ihrer neapolitanischen Schule, und sie waren so geworden lediglich auf angegebene Weise und durch das unabweislich damit verbundene Streben. Aber auch die Recitative zudem wurden meist bis auf einzelne Stellen nur als ein gleichgültiges Sparrwerk betrachtet, das mancher Componist füglich dem Copisten überlassen zu dürfen meinte, und von dem man sich immer achtlos nur fortarbeitete bis zum nächsten Moment der Arie, wo das Füllhorn des Genies wie der Erfahrung, des Talents wie der mechanischen Geschicklichkeit nun alle seine Früchte ausleerte, bis auch nicht eine etwa noch überblieb zu irgend einem Ensemble. Wollen wir übrigens über solchen Gang selbst auch nicht klagen und ihn als eine Sitte betrachten, an welcher die Zeit wie der einmalige Begriff eben so großen Gefallen finden mochte denn an jeder andern, so lag ein Haupt- und eigentliches Uebel doch in der Stereotypie, in der Versteinerung der Manier gleichsam, mit welcher dieser Gang verfolgt, diese Sitte als Regel beobachtet wurde, und in der ewigen Gleichmäßigkeit der Formen, welche der Kunst allemal den Tod bringt, doch hier allein auch die Möglichkeit erklären hilft, wie ein Tonsetzer damals, bei dem doch keineswegs mehr so gar geringen Umfange eines solchen Werkes, in kürzester Frist oft die unglaublichste Anzahl von Opern fertig bringen mochte und konnte. Ueberall dieselbe unendliche Zahl von langen Arien, mit überall demselben Inhalte von Liebespein, Eifersucht und Zärtlichkeit, und überall dieselben Formen mit überall denselben Figuren der Verzierung, die, leblos und todt, gleichwohl der Protektion der geschicktesten, geübtesten und berühmtesten Sänger nicht entbehren konnte, da die Virtuosität des Sängers allein sich thatsächlich zum Mittelpunkte alles Opernzustandes erhoben hatte und in diesem daher ein Princip festgestellt, an welchem, weil das Publicum daran festhielt, so auch der produktive Künstler mit möglichst erhöhter Anstrengung festhalten zu müssen glaubte, nicht ahnend vielleicht, daß auf solche Weise immer näher auch der Zeitpunkt gerückt ward, in welchem das dramatische Element in der Musik endlich ziemlich ganz untergehen sollte in einem Uebermaaße der Lyrik, das als Uebermaaß dieser selbst sogar kein Heil mehr zu bringen vermochte.

Digitized by Google

§. 132.

Die Operette.

„Weil das Publicum daran festhielt“ — sage ich — nämlich an dem Principe der (um den Ausdruck noch einmal zu gebrauchen) künstlerischen Oligarchie, aus welchem das lyrische Uebermaaß und dramatische Minus mit seinem ewigen Einerley als letzte Folge nothwendig hervorging, und allerdings! — denn will ich über alle Zeitverhältnisse hinaus auch weiter nicht reflektiren auf die einzige Möglichkeit des Wohlgefallens an dieserartigem Gesange in den nicht italienischen Theatern, wo gleichwohl meist italienische Sänger wirkten, da es hier, wo es doch nur auf Ergötzung und Befriedigung der Sinne abgesehen war, entweder des Sinnes der Worte gar nicht bedurfte, um letzteren Zweck zu erreichen, oder weil hier der Sinn und die Bedeutung der Worte noch am ehesten und leichtesten verstanden werden konnte, so liegt der Beweis ferner schon darin, daß durch solches Festhalten an bezeichnetem Principe das Volk selbst sogar Veranlassung gab zu einer neuen Gestaltung im Fache der dramatischen Musik, die schwerlich schon so frühe ins Leben getreten seyn würde, hätte die erste Anregung auch sie aus sich selbst, aus ihrer eigenen innern Nothwendigkeit, und nicht von Außen her, aus einem natürlichen Triebe der öffentlichen Neigung, nehmen sollen. Es ist die Operette, die ich meine, von deren Begriffe — gleich vorausbemerkt — ich jedoch den der komischen Oper überhaupt ausscheide, da als solche, als komische Oper überhaupt, gedacht jene, die Operette, eben so wenig für eine nationale Erfindung, denn als in der jetzigen Zeit erst, in Folge des lyrischen Uebermaaßes, das in die dramatische Musik als Ausdruck einer mit der Zeit eingerissenen künstlerischen Oligarchie sich eingedrungen hatte, entstanden angesehen werden dürfte; vielmehr verstehe ich hier unter Operette ausschließlich das kleinere Singspiel, ob nun komisch oder blos launig, idyllisch-gemüthlich oder auch ernster-elegisch, wie es wirklich in gegenwärtiger Periode erst, und aus angegebener Ursache zwar, entstand.

Komische Oper überhaupt hatte es gegeben bereits so lange, als überhaupt eine Oper im strengen Sinne des Worts in unserer Kunst sich gestaltete. Ich habe früher schon das Nöthige darüber nachgewiesen*). Die Italiener schufen die Oper, hatten aber sofort auch sowohl eine Opera bulla als eine Opera seria, wenn auch keineswegs noch unter diesen Namen, doch der Sache nach. Die Opera bulla hieß damals und lange Zeit später zur besondern Bezeichnung Commedia, und die Opera seria

*) Vergl. besonders §. 31 ff. des 3. Capitels der ersten Periode.

Digitized by Google

ward vorzugsweise, obschon nicht ganz richtig, Tragedia per musica oder Drama per musica genannt. Ja man dürfte sogar wohl behaupten, daß die komische Oper noch älter war denn die ernste oder tragische, da Orazio Vecchi's „Anfiparnasso“ — soll dieselbe als erste Oper angesehen werden — durchweg einen komischen Inhalt hatte und einen komischen Charakter an sich trug. Und wie die Oper überhaupt sich aus Italien dann verbreitete nach andern Ländern, nach Frankreich, Deutschland ꝛc., erhielten diese sofort auch beide genannte Gattungen davon. Nicht so die eigentliche Operette, die in Frankreich entstand, und deren Bildung in ihrer urersten Gestalt nothwendig ein lyrisches Uebergewicht in dem musikalischen Drama vorausgehen mußte, wie dieses solches aber vor dem achtzehnten Jahrhunderte noch ganz und gar von sich abwies. Durch das gegen Ende des siebenzehnten Jahrhunderts erwachte Virtuosenthum nämlich, auch in der Gesangskunst, und seine unabweislichen, von mir bisher hinlänglich genug dargethanen Folgen auf das Opernwesen steigerte sich auch das Verlangen des Volkes nach lyrischen Weisen in Allem, was nur dramatisches Spiel heißen konnte, und vorzüglich waren es die lebenslustigen und nach sinnlichem Genuß am meisten haschenden Franzosen, bei denen jenes Princip zu solch' allgemeinem Durchbruche gelangen sollte. Freilich hatten auch diese Franzosen wie die Italiener und übrigen Völker schon frühzeitig Musik ihren Possen der Volksspiele und Gesang ihren mancherley Kunsttänzen zugefügt, so daß man, weiter den Sinn ausgedehnt, auch von ihnen wohl sagen könnte, sie hätten früher bereits denn in gegenwärtiger Periode eine Art Operette bei sich unterhalte; allein wie entsetzlich elend und gar nicht vergleichbar mit unserm Begriffe von einem solchen Kunstwerke diese Musik gewesen seyn muß, geht daraus zur Genüge schon hervor, daß ihre eigenen, auf Nationalehre sonst so sehr eifersüchtigen Schriftsteller, und wie dieselben außerdem so gern sich beeilen, uns schwarz oder weiß zu machen, was weiß oder schwarz ist, — daß selbst diese Schriftsteller zugeben, es sey nicht Viel oder besser gar Nichts daran gewesen. Und hob sich gleich nach 1700 diese Art von Musik auch in Etwas und so weit zwar, daß man die in Komödien eingelegten Volkslieder sogar vom Orchester ordentlich begleiten ließ, so beweist der Umstand oder vielmehr die Thatsache, daß die gesammte versammelte Zuhörerschaft an dem Vortrage solcher Volkslieder Theil zu nehmen und dieselben nach Herzenslust mitzusingen pflegte, gleichwohl, daß auch damit noch keineswegs der Begriff einer eigentlichen Operette erfüllt war, und solcher Erfüllung noch andere Bedingungen nothwendig vorauszugehen hatten, nämlich die Bedingung des Aufhörens der eben erwähnten Sitte und die Bedingung des geringern Festhaltens an des bis dahin in Frankreich fast vergötterten und für

Digitized by Google

infallibel gehaltenen Lully Manier in Dingen der Oper überhaupt. Erste Bedingung ward erfüllt durch die Beschlagnahme von St. Germain von Seiten des italienischen Theaters, und die zweite durch Rameau's Auftreten. Beide Erscheinungen brachten die neuesten italienischen Opernweisen nach Frankreich, wie diese sich durch den Einfluß der erwähnten neuern neapolitanischen Schule und ihrer Schüler gegen früher mehr oder weniger bedeutend umgestaltet hatten. Frankreich auch ließ von dem ältern Systeme ab, und huldigte der Ueberschwenglichkeit der Lyrik in Dingen der Oper. Wie in Italien und auf den italienischen Bühnen Deutschlands, Englands, Spaniens und der übrigen, dem Opernwesen bereits zugänglich gewordener Länder fing auch in Frankreich die Oper an, für ein wahres Kunstwerk seiner Gattung zu gelten nur in dem Falle, wenn sie voll war von langen und breiten Arien und dergleichen Gesängen, und wenn sie Gelegenheit gab, den geliebten einzelnen Künstler recht oft und lange in der ganzen Pracht und Herrlichkeit seiner Kunst und deren mühsam angeeigneter Fertigkeit zu bewundern. Doch eine gesunde und im Charakter ausgeprägte Natur läßt nie ganz ab von dem, woran sie sich auch nur einmal, viel weniger von dem, woran sie sich so oft in ihrem Innersten erheitert hat: kaum hatte die neue Oper mit ihrem blendenden Ariensystem den Sinnen einen neuen Reiz geschaffen, als auch die Erinnerung an jene frühere Sitte, Lieder in den Comödien zu singen, wieder wach wurde, und man begriff, wie die Gestalt dieser Arien und Gesänge recht wohl auch die Einführung von dergleichen wieder in den Schauspielen und lustigen Comödien zulasse, und ausgesprochen nur einmal eine solche Idee oder einen solchen Wunsch, und es war dem ruhmbegierigen Componisten genug, ein neues Feld seinem Talente und einen neuen Weg seinem Ruhme zu bahnen. Arien und Gesänge von kleinerem Umfange und mit bezüglichem Texte, doch mit allem Reize lyrischen Schwunges auch, wurden componirt und in beliebte Schauspiele eingelegt: das Unternehmen gefiel ausnehmend und der muntere Genius der Franzosen schaffte sich dann bald daraus das, was wir Operette im eigentlichsten Sinne des Worts nennen, und in deren Composition (von 1740 an ungefähr) besonders ein Monsigny und Philidor, wie später Gretry, ein ungemein glückliches Talent an den Tag legten, ohne indessen die ursprüngliche Gestalt des Werks selbst beizubehalten, sondern mehr der Reaction sich zuwendend und gemäß handelnd, welche, wie ich in nächster Periode darzustellen haben werde, bald darauf und unabweislich mit der Oper vorgehen und von da aus denn auf die Operette überhaupt auch nicht ohne Einfluß bleiben sollte, die, um Einiges noch von ihrer ersten Tendenzform zu retten, hiernach

Digitized by Google

für ſolche, wenn auch mit noch weiterem Rückſchritte auf ihren allererſten Urſprung, einen Ausweg fand in dem franzöſiſchen Vaudeville und deutſchen (eigentlichen) Liederſpiel, das bald nach dieſem ſich wieder bildete. Greife ich damit aber der Geſchichte der Dinge nicht vor.

§. 133.

Annäherung der Kirchenmuſik an die profane und dramatiſche.

Uebrigens war dies Entſtehen einer Operette — wenn überhaupt nur ein Nachtheil, doch keineswegs der einzige und bei weitem nicht der größte, den jenes lyriſche Uebermaaß, das in der Oper ſo prävalirend und alleinherrſchend ſeinen Wahlplatz aufgeſchlagen hatte, unſerer Kunſt überhaupt zu jener Zeit noch bringen ſollte, vielmehr trafen weit ſchwerer einen andern Zweig ſeine Folgen, und auf ſolch' vernichtende Weiſe zwar, daß in gewiſſem Betracht und einer beſtimmten Richtung derſelbe bis heute noch nicht ganz daraus ſich zu erholen vermochte,

Die Liebe nämlich, welche jener prunk- und ſchmuckvolle arioſe Styl durch eine gewiſſe Sympathie mehr oder weniger eingebildeter, doch immer nur äußerer Lebhaftigkeit und Zierlichkeit, wie durch die Unmittelbarkeit ſeiner Befriedigung der Sinne auf Seiten des großen Haufens zu ſich erregt hatte, und das Verlangen des größern Theils der Tonſetzer, gerade in der Genügung ſolchen Haufens, ihren Ruhm und die Früchte ihres Talents wie ihrer Studien zu finden, auch wohl der durch Gewohnheit und öfteres Beiſpiel zur Scheinüberzeugung erhobene Irrthum, daß in ſolchem Genügen, wie demnach in ſolch' ſinnlich blendender Zierlichkeit des melodiſchen wie harmoniſchen Apparats die eigentliche Aufgabe aller Kunſt auch beſtehe, — dieſe Liebe, Unmittelbarkeit der Wirkung, Ehr- und Ruhmſucht und irrige Ueberzeugung nämlich gaben ferner auch, ſo gewiß ſie dadurch alle Leiſtung nur an den Augenblick der Gegenwart knüpften, während das rechte Schöne in der Kunſt doch für alle Zeiten, für die Ewigkeit geſchaffen ſeyn, dauern und immer in ſich ſelbſt gleich bleiben ſoll, Veranlaſſung, daß jener Styl ſogar in die Kirchenmuſik nach und nach einen immer weiteren und normfeſteren Eingang ſich bereitete. In der That ging dies Herüberziehen profaner Tendenzen, Mittel und Manieren in das Reich des Kirchlichen ſo weit, daß, einige Fugenſätze abgerechnet, in deren Form überhaupt man das Weſen einer Kirchenmuſik vorzugsweiſe ausgedrückt und allein beſtehend wähnte, zwiſchen einer Oper damaliger Zeit und einer Meſſe z. B. kaum noch ein anderer Unterſchied wahrzunehmen war, als der, daß erſtere im Theater, letztere aber in der

Digitized by Google

Kirche aufzuführen bestimmt war, und erstere einen profanen, letztere aber einen geistlichen Text hatte. Im Uebrigen theilten, einige schöne Ausnahmen ungerechnet, die aber keine Regel abgeben können, beide ziemlich ein undd ieselben Formen und eine und dieselbe Behandlungsweise der Motive. In beiden bildete die Arie mit ihren langen und breiten, immer glänzender herausgeputzten Cabaletten den eigentlichen und ersten Mittelpunkt, und in beiden treten Chor und Ensemble, so heterogen in Vergleichung zu einer frühern Zeit, als bloße Nebendinge in den Hintergrund, oder werden als Nebendinge doch nur mit einer geringern Sorgfalt, einem ungleich geringern Aufwand der Kräfte schon von Seite des Componisten behandelt.

Doch gebietet die Wahrheit auch zu sagen, daß vorzüglich Italien mit seinen nächsten musikalischen Pflegekindern, Frankreich, England und Spanien, es war, wo die Macht der Sinnlichkeit mit so wunderbar schnellem Erfolge den Stempel alter Frömmigkeit von dem Gewande der Kirchenmusik abzustreifen und dafür demselben ein solch' rein profanes, der Ergötzlichkeit entnommenes Gepräge aufzudrücken vermochte; nicht so, wenigstens nicht mit solcher Allgemeinheit war dies der Fall in Deutschland, und haben wir dies jenem tiefern Ernste und dem lautern Erwachen eines höheren geistigen Selbstbewußtseyns vielleicht zu danken, das den Leiden des siebenzehnten Jahrhunderts namentlich in dem Theile des Volkes nothwendig folgte, von welchem zunächst die Kirchenmusik ihre Pflege und Wirkung erwarten durfte, so lag dort der Grund davon hauptsächlich wohl in dem gesteigerten Luxus oder in der Ueppigkeit seiner Mittel, die jahrelanger Friede und die Beute ausländischer Kriegszüge bis zum Ueberflusse fast in den größern, tonangebenden Städten angehäuft hatten; denn wo der Kern lag, um welchen auch die Kirchenmusik ihre Schaale von Außen her noch bildet, und wo die Entfremdung jenes Luxus auch den Wurm seines Einflusses nicht dringen lassen konnte bis in die innerste Tiefe des Herzens, nämlich bei den Organisten, die zurückgezogen aus allem öffentlichen Leben nur in ihrem Berufe und in ihrer Kunst sich selbst noch wiederfinden konnten, da war auch in Italien noch keine Spur zu vernehmen von dem üppigen Virtuosen-Style, den Zeit und Umstände von der Instrumentalmusik und den Gesangsschulen aus auf die Oper- und Kammermusik und von dieser wieder auch auf die Kirchenmusik zu verbreiten anfingen. Diese würdigen Männer, die Organisten unserer Periode, blieben, wie in Deutschland, so auch in Italien und Frankreich fortan der Ehrbarkeit und Heiligkeit getreu, mit deren Weihe seit Palestrina her die Kirchenmusik überhaupt sich geschmückt hatte;

Digitized by Google

nur war der Unterſchied, daß in Deutſchland vorzugsweiſe auch die Organiſten nur die produktiven Kräfte für die Kirchenmuſik in ſich eingeſchloſſen hatten, während in Italien und Frankreich derſelben die dahin gehörigen zum größeren Theile ebenfalls von Theater- und andern Componiſten geboten wurden; und das iſt ein fernerer Grund, warum jene Annäherung der Kirchenmuſik an den einmal herrſchenden profanen und dramatiſchen Styl in Deutſchland ungleich ſparſamer noch zum Vorſcheine kam denn in Italien, Frankreich, England ꝛc., wo Kirchen- und jede andere Muſik ziemlich aus einem Guſſe und durch eine Formröhre gegoſſen war.

§. 134.

Fortſetzung.

Allerdings ſoll damit — und wie ich auch oben ſchon andeutete — noch keineswegs geſagt ſeyn, daß (durch die Bank) alle Zeichen ächt kirchlichen Styls mit jenem Hervortreten vornehmlich ſinnlicher Künſte und eines oligarchiſchen Virtuoſenweſens in Italien und den übrigen, ihm in muſikaliſcher Beziehung damals zunächſt verwandten Ländern unterdrückt und vernichtet worden wären; vielmehr bewahrte Italien auch damals nicht minder noch manches, wenn auch nur einzeln und iſolirt wirkendes, für ſolche Muſik aufrichtig geſtimmtes und fruchtbares Talent, und eben ſowohl als ſich Deutſchland nicht durchweg jeder Profaniſirung ſeiner heiligen Formen zu enthalten vermochte, und beſonders waren es dort in Italien diejenigen Tonſetzer, welche für die päpſtliche Capelle zu Rom ſchrieben, die in Folge des hier beibehaltenen Capellſtyls auch in der Erinnerung alter Claſſicität und würdiger Herrlichkeit manch' treffliches Kirchenwerk noch zu Tage förderten; doch gehen dergleichen Einzelnheiten ſtets unter im Strome der Allgemeinheit, und ſuchen wir nach wahrhaft guter italieniſcher Kirchenmuſik aus der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, ſo werden hundertmal für einmal wir fehl greifen, während im ſiebenzehnten Jahrhunderte noch, alſo auch nach Paleſtrine's Zeit, wir dreiſt in jedem dahin gehörigen italieniſchen Werke zum mindeſten doch eine gewiſſe Würdigkeit des Styls und einen Ernſt im Satze voraus annehmen dürfen, wenn Mangel an Kraft alles Uebrige auch hätte fehlen laſſen ſollen. Selbſt Pergoleſi, der unſtreitig doch einer der bedeutendſten und — was hier noch mehr heißt — beſonnenſten italieniſchen Tonſetzer gegenwärtiger Zeit war, und deſſen Kirchenwerke (z. B. ſein **Stabat mater, Laudate u. a.**) vor allen gleichzeitigen ſich bis auf den heutigen Tag in dem Anſehen einer gewiſſen modernen Claſſicität erhalten haben, läßt ſich vielleicht in Folge ſeiner vielſeitigen Thätigkeit von dem Vorwurfe einer Veralgamirung des dramatiſchen mit dem Kirchen-Style nicht ganz frei ſprechen,

Digitized by Google

daſelbſt ſein berühmteſtes und in dieſer Beziehung am meiſten ins Auge zu faſſendes Werk, z. B. das **Stabat mater**, wenn auch an weiter Nichts, jedenfalls doch an einer gewiſſen Weichlichkeit und weniger aus dem Sinne der Worte als aus dem beabſichtigten toniſchen Effekte hervorgegangenen concertirenden Zierlichkeit leidet, die eben das Hauptmerkzeichen aller Compoſitionskunſt, auch der dramatiſchen und häuslichen, jener Zeit war.

In Deutſchland war es vornehmlich das Umſichgreifen der Herrſchaft der Inſtrumentalmuſik, welches dem fernern Gedeihen, wie der einfachen Würde und Hoheit der kirchlichen Muſik bemerklichen Einhalt that, indem nicht alle Componiſten nämlich, welche für das Haus Gottes, zur Feier und Hebung frommer Andacht ſchrieben, ungeachtet ihrer Meiſterſchaft in Führung der vocalen Stimmen, mit der Pracht und dem Glanze auch gehörig Haus zu halten verſtanden, welche das Orcheſter in ſeiner Selbſtſtändigkeit immer mehr und mehr um ſich verbreitete, und in der Beziehung dann zu reich und üppig für Kirche und Gottesdienſt bisweilen ihre hier zu erwägenden Werke geſtalteten, was gleichfalls eine Annäherung an die weltliche Muſik unabweislich hervorbringen mußte. Zwar hatte man auch in Italien außerhalb der päpſtlichen Capelle einem alten Geſetze zuwider längſt ſchon angefangen, die Inſtrumentalmuſik neben der vocalen gleichfalls Antheil nehmen zu laſſen an der muſikaliſchen Feier des Gottesdienſtes; indeſſen ſcheute man ſich doch dort immer noch vor einem Aufbieten aller Kräfte dabei, welche das vorhandene Orcheſter vielleicht zu Gebote ſtellte, und wagte man z. B. ſelbſt in der Oper kaum, dem vorherrſchenden Quartette ein Paar Flöten, Hoboen und Fagotte noch zuzufügen, ſo ging man und wohl weislich weit ſparſamer damit zu Werke bei der Kirchenmuſik, bei den Meſſen u. ſ. w., wenn anderer Seits auch wieder zu viel in deren melodiſchen Geſtaltung geſchehen mochte; in Deutſchland aber, wo die ſelbſtſtändige Inſtrumentalmuſik vom Augenblicke ihres erſten Entſtehens an als ein erwünſchter Wahlplatz tiefer, ernſterer Gemüthlichkeit und rein geiſtiger Thätigkeit in der Kunſt entgegen genommen und gepflegt wurde, war ein Bedenken dieſerhalb minder häufig, und durfte die Orgel mit allen ihren Organen eingreifen in den kräftigen Geſang der Stimmen, ſo glaubte kaum ein Componiſt auch noch, dieſelben außerdem nicht umgeben zu können zugleich mit der ganzen Maſſe vorhandener anderer Inſtrumente, und wir treffen in der That, ſo achtungswürdig im Allgemeinen Deutſchland immerfort allein noch ſeine Kirchenmuſik vor bezeichnetem Verfalle, aus welchem in Italien und den übrigen Ländern kaum je wieder dieſelbe ſich erholen ſollte, nach Kräften und eben durch jene vorzugsweiſe geiſtige Richtung ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit zurückhielt, doch auch in ſeinen Kirchen mittlerweile ſchon Merkmale, die

Digitized by Google

den Ausdruck nicht zurückhalten laſſen, daß ſelbſt in ſeinem Herzen die Kunſt von dem ächt Kirchlichen ſich ſchon nach und nach und immer mehr abzuwenden anfing, ſo ſehr wir auf der andern Seite geneigt ſeyn mögen derſelben Freiheiten zuzugeſtehen, welche in Ermangelung der Mittel früher ſie kaum ahnen, jetzt allerdings aber ſchon nehmen konnte und nach errungenem Standpunkte gewiſſermaßen und theilweiſe auch ſchon nehmen mußte. Auch den proteſtantiſchen Choral nehme ich nicht davon aus, und ich habe andern Orts ſchon dargethan, warum ſogar dieſes fromme Kirchenlied in hier gegenwärtiger Zeit kaum anders konnte, als jenes ächt religiös-volksthümlichen und volksmuthigen Charakters ſich entſchlagen, auf dem urſprünglich ſeine ganze innere und äußere Weſenheit, ſeine Kraft und Allgewalt über Herz und Gemüth beruht*).

§. 135.

Sieg des Oratoriums, beſonders durch Händel's Einfluß.

Welch' großen und weſentlichen Halbtheil aber der Leib auch einnehmen mag von unſerem Ganzen, immer bleibt er unterthan dem Geiſte, und hört auf, ſo bald dieſer aufhört, ſeine belebende Kraft in ihm zu offenbaren. „Der Leib iſt ſterblich — die Seele aber iſt unſterblich.“ Wir Menſchen ſind ſinnlich, und was von uns ausgeht, iſt ſinnlich; aber entblößt aller geiſtigen Richtung, aller geiſtigen Erſtarkung und elementariſchen Durchnervung dies ſinnliche Leben, ſo hört es für ſich ſelbſt auch auf, lange zu ſeyn, erſtirbt in ſich ſelbſt, und ſchafft Geſtalten zum Höchſten nur, die, wie ſehr im Augenblicke ſie uns rühren mögen, ihr Daſeyn ſchlechterdings doch blos an den Augenblick nur knüpfen. Es iſt das ein Satz, deſſen Inhalt gewiſſermaßen die Natur ſelbſt zu ihrem eigenen und eigentlichen Inhalte erhoben hat, und manifeſtirt ſich ſeine Wahrheit überall, wo das Leben nur irgend noch haftet an einem dieſſeitigen irdiſchen Daſeyn, ſo muß dieſelbe ſich nothwendig auch manifeſtiren in der Kunſt, die in ihrer äußern Geſtaltung lediglich dem Menſchen nach ſeiner ſinnlichen Weſenheit angehört. Darf ich den Schiller-Spruch wiederholen, der ſich ſchon einmal bei ähnlicher Gelegenheit (in der Einleitung) in meine Betrachtung eindrängte:

Dein Wiſſen theileſt du mit vorgezog'nen Geiſtern,
Die Kunſt, o Menſch, haſt du allein.

Mehr als in jeder andern Kunſt aber muß ſich in unſerer Muſik die Wahrheit jenes Satzes offenbaren, weil dieſe Kunſt in ihrer Aeußerung vor jeder andern rein der Sinnlichkeit angehört, und ungeachtet ihrer

*) Vergl. vornehmlich §. 51 des fünften Capitels unſerer erſten Geſchichtsperiode.

Digitized by Google

ätherischen Natur und ihres ätherischen Stoffes doch vor Allem und zunächst der sinnlichen Anschauung ihre Werke hinstellt, weil sie gewissermaßen diejenige Kunst ist, die, subjectiv so rein geistig und objectiv so vorzugsweise sinnlich, mitten inne schwebt zwischen Himmel und Erde, und keinem näher oder entfernter begegnen darf, ohne sofort nicht auch aus der von Ewigkeit her ihr angewiesenen Bahn herauszutreten, und so die Wahrheit ihres eigenen Seyns, das Bewußtseyn der eigenen wahren Existenz zu verlieren.

Auf solchen Moment des Heraustretens aus der Bahn der gewissermaßen gleichen Mitte zwischen Seele und Leib, zwischen Geist und Sinn, war aber die Musik, namentlich auf ihrem dramatischen Gebiete, durch das Uebergewicht, das die Lyrik in ihren Formen gewonnen, augenscheinlich gelangt, da das Maaß der in ihrem Innern sie belebenden, schaffenden Gewalt, das Maaß ihres geistigen Inhalts nicht mehr entsprach, oder — gleich deutlicher mich ausgedrückt — als zu geringfügig unterlag dem Maaße ihrer sinnlich wirkenden Aeußerung, dem Maaße des Stoffes, der zur Gestaltung ihrer, für die sinnliche Auffassung geschaffenen Formen verwendet wurde; und in Wahrheit würde ein ferneres Zurückweichen auf der einen, auf der geistigen Seite, und Hinneigen, Voreilen auf der andern, auf der sinnlich-schmuckvollen Seite vielleicht zum völligen Untergange alles eigentlichen Kunst-Interesses in der Musik geführt haben, hätte nicht, wie in der Instrumental- und Kammermusik *), wenn daselbst vielleicht auch nicht mit so großer Uebermacht, so auch hier, auf dem Gebiete des Gesanges und vornehmlich der Dramatik, sich eben jenes ewige Gesetz der Natur bei Zeiten wieder geltend gemacht und eine Reform herbeigeführt, die um so vollständiger demnächst werden mußte, als sie thatsächlich auf der Seite — wenn nicht durchgeführt, so doch erfolgreich vorbereitet wurde, wo das geistige Kunstelement eben in der ganzen Kraft seines natürlichen Erbes auf das tiefste wurzelte. — Ich muß, um deutlicher dies zu zeigen, auf manches früher Gesagte erinnernd wieder zurückkommen.

§. 136.

Fortsetzung.

Durch die Gründer (Leo und Durante) und einige andere durchbildete Meister der neuen neapolitanischen Schule war der Arie, überhaupt dem arioſen Gesange und der Melodie eine mehr rhetorisch begründete und überhaupt der Aufgabe der Kunst mehr entsprechende, abgerundetere Form gegeben worden; indessen sollte in Folge einer gewissen

*) Vergl. besonders §. 104 des ersten Capitels dieser Periode.

Digitized by Google

unter den Praktikern immer mehr und tiefer eingeriſſenen künſtleriſchen Oligarchie das Syſtem, das dieſem allerdings wichtigſten Theile der dramatiſchen wie aller andern größern Geſangswerke dadurch unterlegt worden war, doch auch bald mißverſtanden oder überſchätzt werden, und die Arie dehnte ſich nicht allein über alle Gebühr und allen philoſophiſchen Grund aus bis ins Verhältmißloſe hin, ſondern geſtaltete ſich — aus eben der Urſache — auch um zu einem Bravourſatze, einem Uebermaaße und Wahlplatze blos glänzenden, ſinnlichen Figuren-Reichthums, und erhob mit dem lyriſchen Geſange überhaupt ſich zu dem einzig vorherrſchenden, Talent und Arbeit in Anſpruch nehmenden Gegenſtande bemerkter Kunſtleiſtungen. Niemand wird in Zweifel ziehen, daß es auch damals ſchon Männer genug geben mochte, welche nicht das Unpaſſende blos, das mit ſolchen Geſtaltungen nothwendig verbunden ſeyn mußte; ſondern auch den Nachtheil wohl einſahen und begriffen, der für die Kunſt überhaupt daraus hervorzugehen drohte; doch die Menge fand zu viel und großes Wohlgefallen daran, und wie auch die größere Zahl der Tonſetzer der Meinung war, dieſem und ſolchem Wohlgefallen dienend und fördernd ſich hingeben zu müſſen, ſo ſtand es keineswegs in der Kraft der einzelnen Einſichtsvolleren, einen Sturm zu beſchwören, der auf ſolche Weiſe allerdings vom rauheſten Pole des ſinnlichen Genuſſes her über alles geiſtig tiefere und gemüthlichere Kunſtleben hinwegzuwehen drohte. Ich habe erzählt, wie namentlich in Deutſchland ſich manche ſchöne Kräfte, wenn einerſeits vielleicht auch mit etwas zu viel Eigen- und Starrſinn, ſolchem Sturme entgegen zu ſtreben bemühten; allein nur in dem engeren Kreiſe der Inſtrumental- und Kammermuſik ſollte ihnen dergleichen Unternehmungen wenigſtens in Etwas und nicht ohne Einfluß dann auch auf noch andere verwandte Zweige der Kunſt gelingen, aber nicht etwa auch dort in der Mitte des Volkes, da, wo die Kunſt mehr als ein Eigenthum dieſes ſich geſtaltet, nicht in der Oper oder der geiſtlichen, der Kirchen-Muſik; hier blieb entweder ihr ehrenwerthes Streben ohne allen weiter und tiefer eingreifenden, bemerkbareren Erfolg, oder mochten in ſolcher Vorausſicht, in Vorausſicht eines vergeblichen Bemühens, ſie ihren Muth und ihre Kräfte einer derartigen Niederlage nicht einmal ausſetzen, unterließen ſie, enthielten ſie ſich aller Beſtrebungen, welche auf ſolches Ziel hätten hindeuten können.

So bewegte — möchte ich ſagen — der Strom lyriſchen Uebermaaßes und rein ſinnlichen Gepränges in unſerer Kunſt ſich dann fort und fort von Neapel her über faſt alle Völker, Länder und Nationen des europäiſchen Occidents, deren irgend eine höhere muſikaliſche Cultur ſchon beſchieden ſeyn ſollte, und wie er fortreißt mit ſich alle Formen, Talente,

Digitized by Google

Geister und Gestalten, die immer nur auf seinem Wege ihm begegnen mochten, so scheint bis auf wenige Zeichen hin die ganze Musik gewissermaßen preisgegeben einem Elemente, dessen allmächtige Fluthen sinnlicher Leidenschaft auslöschen auch den letzten warmen Athem, das letzte helle Licht höheren geistigen Seyns; doch wie mächtig er auch daher stürmt und braust der Strom, und wie gewaltig die Kräfte seyn mögen, die er selber in dem Materialismus seiner Wesenheit in sich birgt, immer ist er selbst nur eine Materie, ein Geschaffenes, das sein Vermögen leiht von einem Ungeschaffenen her, daher unterworfen bleibt dem höhern Willen dieser ewigen Urkraft, der Natur, und ob allen Anstürmens doch sich endlich beugt vor deren Gesetz. Welches Gesetz ich meine und welches seine Anwendung hier findet, habe ich im vorigen Paragraphen dargethan. Es drängte und stürmte die Leidenschaft, und alles Wesen der Kunst drohte aufzugehen in Sinnlichkeit, die Absicht in dem Mittel, das Seyn in dem Werden; doch da soll endlich auch das Herz sogar ergriffen werden von dem mächtigen Sturme, und fortgerissen wo möglich mit in den allgemeinen Strom; Fleisch blos von allem Fleisch und Bein von allem Bein kann es sich ja nicht etwa lostrennen wollen von seinem Geschlechte; und wirkt bis zur äußersten Schaale auch der falsch verstandene Sinn, so hat ungestraft doch noch Niemand verletzt ein Heiligthum, das, in sich selbst heilig, auch nur dem Heiligen sich öffnet zu ungetrübter, heiliger Weise.

Händel, ein Sprößling und zugleich Haupt der mehrerwähnten deutschen Organistenschulen, also Herz und Kopf (neben Sebast. Bach) desjenigen Leibes, in welchem allein noch die geistige Kraft ihre einzig belebenden Rechte bewahrt, ja mit solch' unerschütterlicher Beharrlichkeit bewahrt hatte, daß, um mit desto gewisserem Erfolge dem Auswege sinnlicher Koquetterie und Leidenschaft zu entrinnen, den Leib selber sogar seiner sinnlichen Natur zu entheben und zu einem geistigen Phantom gleichsam umzugestalten sie sich abmühte *), — selbst diesen Mann, diesen Genius, einen Händel hatte der Strom mit wunderbarer Ueberlistung mittelst kleiner schwacher Nebenzüge menschlichen Charakters in seine Fluthen mit aufgenommen; doch — wenn auch lediglich wohl, um ebenfalls ihn in der Allgemeinheit flacher Sitte zu ertränken, so kraft des Erfolgs doch nur, um einen Fels in sein breites Bett zu wälzen, an dem endlich — wie gesagt — seine Fluthen wenn auch noch nicht völlig brechen, gleichwohl eine solche Brandung nehmen sollten, daß desto ruhiger darnach die Wellen sich bewegten, auf denen ein kundiger Steuermann

*) Vergl. hier §. 100 ff. des ersten Capitels dieser Periode.

dann, ſicher und ſiegreich bewältigend jeden etwa noch kommenden Schlag, ſein Bord zu führen vermochte*).

§. 137.

Fortſetzung.

Händel's nächſte Beſtimmung, wie die der meiſten deutſchen jungen muſikaliſchen Talente damals, war, Organiſt zu werden oder in der möglichſten Meiſterſchaft des Orgelſpiels doch ſeinen Beruf zu finden. Als Orgelſpieler auch kam er nach Hamburg, und trat er mit Mattheſon daſelbſt an die Spitze der Oper, und ſchrieb er einige Opern, ſo geſchah dies doch wohl mehr auf Veranlaſſung Anderer, als daß er ſelbſt ſchon ſeiner eigentlich muſikaliſchen Wirkſamkeit damit ein größeres Bereich hätte ausſtecken wollen, ſo gewiß — was manche andere Züge ſeines Lebens auch zu jener Zeit ſchon ahnen laſſen durften — das Schickſal zu etwas Beſſerem oder vielmehr doch Höherem ihn auserſehen hatte, denn als Organiſt im Dienſte einer kleinen Kirche oder Gemeinde vielleicht ſein Leben zu verſchwitzen. Als Orgelſpieler vorzüglich auch ging er nach Italien, und die meiſten Gunſtbezeugungen und Erfolge, welche dort ihm das Glück zu Theil werden ließ, errang er hauptſächlich nur als ſolcher; doch ſchrieb er für mehrere Theater auch verſchiedene Opern; aber daß ſie gefielen, ja daß ſie hie und da ſogar Aufſehen erregten, dürfen wir nicht etwa als Beweis anſehen, daß er es etwa vermocht hätte, zu der mehrfach beſchriebenen, aus Italien hergekommenen flachen Manier des Tonſatzes mit gänzlicher Verleugnung ſeiner ſelbſt ſich herabzulaſſen, oder daß gar ſeine Kraft nicht minder denn die der meiſten andern Componiſten darin ihre Aufgabe geſucht und gefunden hätte. Zu der Zeit, in welcher Händel in Italien weilte (1708—1710), waren einmal die Erfolge, welche Leo's und Durante's gutgemeintes Streben ſo höchſt unglücklicher Weiſe haben ſollten, noch bei weitem nicht zu der Größe, wie bisher beſchrieben, gediehen, und dann beruhte jenes Aufſehen auch mehrentheils auf einem ganz andern Grunde noch, denn blos in einer wirklich dramatiſchen Vortrefflichkeit der Werke. Als Händel nach Italien kam, herrſchte, ungeachtet manchen unverkennbaren Vorzeichens bald kommender Ausartung, daſelbſt doch meiſt noch ein guter, wenigſtens nicht verirrter

*) Daß ich hier, wie bei einer ähnlichen frühern Stelle, auf die durch Gluck nachmals bewirkte Reform deute, weiß und begreift der Geſchichtskundige, dem Andern ſey es beiläufig bemerkt, da die geſchichtliche Darſtellung ſelbſt ſolche Anticipation nicht zuließ.

Digitized by Google

Geschmack, dem der Geist des großen A. Scarlatti fortan als Muster, als Leiter, Führer und Richter noch diente, und in diesem Geiste auch, vielleicht nur mit etwas mehr Aufwand von Mitteln und mit mehr Kühnheit, mit mehr Macht und Großartigkeit des Ausdrucks, die einen desto größern Erfolg sicherten, waren eben jene Werke, die Opern „Rodrigo“ und „Agrippina“ geschrieben. Dazu wußte Händel, als hierin eben geübterer Deutscher, der instrumentalen Begleitung eine den Italienern ganz neue, ungewohnte Bedeutung zu geben, und je weniger Organe er sich dazu bediente, was von denselben sehr geliebt wurde, desto überraschender wirkte die Kraft, die gleichwohl die Paar Stöße von Hörnern und andern Blasinstrumenten offenbarten. Also nicht ein eigentlicher Kunstwerth im Ganzen war es, was diesen Opern ein solch' ungewöhnliches Glück für den Augenblick bewirkte; aber auch nicht ein Treffen verflachter italienischer Manier, wie sie zumal noch keineswegs zur allgemeinen Norm sich erhoben hatte; sondern es war dasselbe lediglich die Wirkung einiger, allerdings schätzenswerther Zufälligkeiten, die jedoch durchaus nicht die Unbedeutendheit wegzuräumen vermögen, in welcher diese Paar Opern Händel's bei einer historischen Auffassung seines Genius ganz und gar sich vor dem forschenden Auge verlieren. Als der Moment, die Stunde seiner Erscheinung in der allgemeinen Kunstgeschichte schlagen wollte und mußte (siehe weiter unten), war Händel längst wieder aus Italien zurück und hatte den Wahlplatz seiner Kraft in andern Gefilden aufgeschlagen.

„O! daß er nie nach England gezogen wäre!“ wünscht in der Oberflächlichkeit seiner Beschauung vielleicht mancher zärtliche Erinnerer an Händel's Lebensereignisse, und wähnt einen eben so glücklichen als fleißigen Operncomponisten dann auch in ihm gefunden zu haben; allein in dem Falle wäre des Meisters ungleich wichtigeres und höheres Geschick wohl niemals erfüllt worden. Der gewaltigste Geist seiner Zeit mußte er, sollte je in der ganzen Fülle seiner geistigen Kraft er daraus hervortreten und gleichsam zum wahrhaftigen Hüter dienen einer neuen segens- und musikalisch glaubensstarken Aera, — ich sage: der gewaltigste Geist seiner Zeit mußte er zusammenbrechen unter der Last sinnlich waltender Leidenschaften, um mit größerer Pracht, aber auch unbescholtenerer Reinheit, einem Phönix gleich, aus der Masse künstlerischer Verschlemmungen hervorzugehen. Zusammenbrechen aber konnte er nur, wenn er selbst auch in der Gewalt des Geistes sich fühlte, und zu solchem Gefühl auf dem einmal eingeschlagenen dramatischen Gebiete zu gelangen, war einem Händel allein nur in England noch möglich. In Italien — was hätte er hier können? — allenfalls die Thaten Scarlatti's wiederholen, dem er ja auch — wie oben bemerkt — in vielen und zwar den bessern Dingen

Digitized by Google

ähnlich, nur an extensiver Kraft noch weit überlegen war. Zudem war ja Italien, als Händel in dem Bewußtseyn seiner Kraft erwachte, gar nicht mehr fähig, eine Größe wie die seiner früheren Operisten oder eine der ähnlichen zu tragen, war alsdann schon versunken in jene fade Süßschmeckerei und Allgemeinheit, zu der Händel, wenn er sich um seiner Eitelkeit und Herrschsucht willen später auch davor beugte, doch niemals im Vollgefühl seiner Energie ganz hinabsteigen konnte. In Frankreich — hier wäre er fortan allein der Oper zugewiesen geblieben und hätte niemals durch das Oratorium der geistigen Richtung der Form wieder denjenigen Sieg zu verschaffen vermocht, durch dessen Triumph der Musik überhaupt dann auch der Tag der Auferstehung bereitet worden wäre. Aber in Deutschland — in seinem Vaterlande — hätte er hier vor den Kaufleuten reicher Handelsstädte oder vor einem der steifen und geschmacklosen bourbonisirten Höfe die italienische Oper, wie sie war, nachspielen sollen, was er ja nicht konnte, und weßhalb er fiel, weil er es nicht konnte? — oder einen Lebenswandel führen wie sein ehrenfester Genosse Sebastian Bach vielleicht? — Dazu war ihm nicht gegeben, was dieser vermochte, ganz versunken in das Wort des Evangeliums und einzig von ihm erfüllt und getragen an seiner Kirche und seinen Thomasschülern (in Leipzig), wie an seinem geistlichen Vorsteher und Freunde Deyling völlig Genüge zu haben, nach Außen körperlich enge beschränkt, nach Innen heilig und zufrieden. Ausersehen vom Schicksal einmal zu dem, was er werden, was er bereiten und vollbringen sollte, mußte Händel frei, reich und glänzend, gebietend dastehen, vornehm unter den Vornehmsten, damit er tiefer und fühlbarer falle, um vom verunglückten Wege desto entschiedener abzustehen und auf anderem Gebiete zu dem schon empfundenen Glanze mit desto wahrhaftigerer Kraft und größerer Wahrheit hinan zu ringen, und das Alles konnte er nur in England, konnte er nur da, wo die Oper eben einen höhern Aufschwung im äußern Ansehen zu nehmen erst anfing, und wo seine Natur nicht gleich bei ihrem ersten Erscheinen schon in einen Kampf mit heterogenen Kräften zu treten brauchte, vielmehr vor solchem noch zu eigener Macht und Herrschaft zu gelangen vermochte. Freilich stehet späteren Zeiten erst zu, solchen Willen des Schicksals mit Ueberschauung der Fügungen zu berechnen, und konnte nicht Händel schon wissen Etwas von dem, was da kommen sollte, und warum eine in so vieler Beziehung sonderbar erscheinende Erfahrung ihn nach England trieb; aber wir Alle sind ja nicht unser Herr, sondern nur die Figuren im Spiele und im Willen einer höhern Macht.

Im Jahre 1712 kam Händel zum zweitenmale, obschon er auch in seinem Vaterlande Beschäftigung und Aemter in Menge erhalten konnte,

nach London, um für die Dauer es nie wieder zu verlassen. Aller Aufforderungen und Gelegenheit ungeachtet, im Fache der von Talent und Charakter ihm eigenthümlicher zugewiesenen Kirchenmusik die große Schöpfungskraft seines künstlerischen Geistes zu entfalten, wandte seine Thätigkeit sich vorzugsweise dem Theater zu. Erkennen wir die Weisheit göttlichen Rathschlusses! — Die Italiener hatten zwar das Repertorium der englischen Theater schon inne, aber die Flachheit neuerer Sitte noch nicht den englischen Geschmack; Händel konnte und mußte siegen mit der ungleich größern Energie seiner kräftigeren Mittel; doch war der Sieg auch zu schnell, vollkommen und glänzend, als daß er sich mit dem einfachen Erfolge der Composition hätte begnügen mögen; ein weiterer war die Einrichtung einer eigenen Operngesellschaft für seine Werke; dazu wurden neuere italienische Sänger aber verlangt, und mit diesen, die er durch allen Aufwand pecuniärer Mittel zu gewinnen suchte, kam nun auch die neue neapolitanische Manier sammt all' ihrem guten und bösen Gefolge über Albions Gränze, unter welcher, zwar mächtig und lange gegen sie ankämpfend, zuletzt doch der Meister erliegen sollte, weil im Kampfe er verloren, — zwar nicht den Muth und die geistige Kraft, doch was bei einem Händel diese vor Allem zu beleben vermochte, nämlich die Herrschaft und den Glanz des äußern Triumphes.

§. 138.

Fortsetzung.

Wie mochte solchem Manne, diesem gewaltigsten musikalischen Geiste seiner Zeit, das möglich werden? fragen wir dennoch, abwendend uns von der Betrachtung einer Nothwendigkeit des Geschicks, und soll auch die Geschichte sich abwenden zudem von der Eigenthümlichkeit des Charakters, der diesen „gewaltigen Geist" umgab, so antworte ich wiederum darauf, was ich theilweise schon §. 130 dieses Capitels in der Beziehung bemerkte. Wie staunend heute wir aufblicken zu Händel's Genius: der Grund des Staunens liegt einzig in dem, was die Unvergänglichkeit des Geistes uns bis heute auch gegenwärtig von seinen Werken erhalten hat, — in seinen Oratorien, nicht in seinen Opern; was diese betrifft, so hatte Händel in der That vor seinen anfänglichen Gegnern und nachmaligen — ich sage es geradezu — Vorbildern, den Italienern und ihren übrigen mehr oder weniger glücklichen Nachahmern, Nichts voraus, als die persönliche höhere Kraft des Talents; nicht etwa belebte ihn eine höhere Idee von solchen Werken, nicht ein tieferer Sinn für dramatische Wirkung. Wie die italienischen Opern seiner Zeit sind (der Form nach) auch alle die seinigen, besonders spätern.

Digitized by Google

Nur in einzelnen Scenen vermochte er sich zu erheben in seiner Eigenthümlichkeit über das fade Geklingel seiner Nebenbuhler, zum Beweise gleichsam, daß der Genius, der in ihm schlummerte, nicht mitbewältigt war, sondern hie und da durch einzelne starke Pulsschläge noch Zeichen seines Lebens zu geben sich gedrungen fühlte, so daß die Erhebung aber auch nicht Händel's freiem Willen eigentlich zugeschrieben werden kann, vielmehr dieser durch die That sich stets zu dem System zu bekennen scheint, welches die Virtuosität des Sängers zum Mittelpunkte hat, und so gewiß zwar, daß, als er, um die Sänger minderen Aergers halber zu entbehren, diesem Systeme endlich entgegen zu arbeiten sich unterfing, er mit sich selbst auch, mit seinem eigenen Principe zuletzt ganz und gar zerfiel, und dadurch gewissermaßen eigenhändig den Paß zum völligen schnellen Untergange sich unterschrieb.

Ich kann nicht anders (obschon von der Tendenz dieses Paragraphen dadurch etwas abschweifend), als hier in diesem Zerfallen mit sich selbst und seinem eigenen Principe wiederum einen höhern Willen und Rathschluß, eine bestimmte Fügung des Schicksals erblicken, denn der Zeit nach traf dasselbe zusammen mit jenem Momente in Händel's Leben, wo, wäre er fernerhin treu geblieben seinem — wenn auch noch so natur- und charakterwidrigen — Italienismus, es ihm auch möglich hätte werden können, sich länger noch auf dem früher errungenen Höhepunkte äußeren Ansehens als praktischer Bühnen-Componist zu behaupten, von welchem — wie gezeigt — aber nothwendig er herabsteigen mußte zur Erfüllung seiner Bestimmung. Bei solchem Zerfallenseyn indessen war es ohne Nutzen, daß um 1737 die Unternehmungen seiner Gegner auch ohne sein Ankämpfen, von selbst verkümmerten, und die Quellen der Erfindung wie Theilnahme ihnen zu versiegen drohetен; war es vergebens auch, daß Lord Misleser günstige Aussichten für den Opern-Componisten Händel wieder zu öffnen strebte, wenn derselbe nur einmal hätte über sich gewinnen können, seinen Beleidigern ein gutes Wort zu geben. Nicht diese Unbeugsamkeit, so angemessen sie seinem ganzen Charakter erscheint, nein — die Unhaltbarkeit seiner Sache, die Deorganisation seines eigenen Ichs war der Grund seines Falles, den einmal in seiner ganzen Schwere und Vernichtung aber empfunden der stolze, der nach Herrschaft dürstende, nach Großem, Allmächtigem, weil es zur Bedingung seines Lebens gehörte, im heißesten Drange verlangende Händel auch niemals eine Hand ausstrecken konnte, auf gleichem Boden wieder sich zu erheben, sondern mit dem Willen hiezu (in Folge eines unerloschenen Bewußtseyns der Kraft) auch ein anderes, wenn selbst noch so nah verwandtes Gebiet zugleich erringen mußte, auf dem um so erhabenere Gestalten dann seinem künst-

Digitized by Google

lerischen Genius enthlühen, um so höhere Palmen demselben geboten werden, und um so heller und dauernder dessen Strahlen leuchten sollten, als hier nun auch zuerst er sich wiederfand in dem eigenen geistigen Seyn, und sich fand selber auf der Bahn seiner Sendung.

§. 139.

Fortsetzung.

Händel verläßt die Oper und wendet auf immer und ausschließlich sich dem Oratorium zu. Warum aber diesem, dem Oratorium? frägt wiederum wohl der flüchtige Beschauer. Damit erfüllet ward das Wort, das da geschrieben stand im Buche aller Dinge — möchte ich antworten. Freilich hätte man von dem Künstler, der an drei Jahrgängen Kirchenmusiken seine Studien gemacht hatte, der in Aachen noch — wie die Sage geht — aus dem Bade, das ihn dem Irrsinn entrissen, erstand*), emporgerichteten Hauptes zur Kirche, in dieselbe und zur Orgel schritt, und da so gewaltig spielte, daß ein Geschrei in der ganzen Stadt sich erhob, die heilige Cäcilie selber habe ein Wunder gethan und ihn zu ihrem Preise errettet; — freilich hätte man von einem Solchen, als er ausgestoßen ward von der Oper, eher einen Rücktritt zur Orgel oder doch Kirchenmusik im engeren Sinne des Worts erwarten dürfen, denn einen Uebergang zu dem dramatisch verwandten Oratorium, um so mehr, als demnach dieser Uebergang kaum noch ein freiwilliger genannt werden darf; allein dann wäre schwerlich wohl jemals erfüllet worden das Wort, das Händel bestimmt hatte, dem Geiste wieder zu seinem Rechte zu verhelfen in dem Leibe. Sollte jemals solches Recht wieder geltend und bemerkbar werden in unsrer damals aller Sinnlichkeit Preis gegebenen Kunst, sollte jemals auch nur ein Zug geistigerer Richtung der Form unsere Musik überhaupt wieder erheben zu der Idee, durch welche sie erstanden und welche fortan sie festhält in der Reihe wahrhaft schöner Künste, so konnte Hülfe der Art einzig auch nur erwartet werden von daher, wo die geistige Fülle selbst niedergedrückt hatte alles sinnliche Maaß der äußeren Gestalt, und dies war der Fall in Deutschland, bei den deutschen Organisten und ihrer Instrumental- und Hausmusik. Ein Heros dieser

*) Als Händel um 1736 seine Opern zum zweitenmale gegen den Kastraten Farinelli und die neueren italienischen Componisten fallen sah, erlitt seine sonst so eisenfeste Gesundheit einen harten Stoß; der Schlagfluß traf seinen rechten Arm, und zu gewissen Stunden soll er sogar ganz von Sinnen gewesen seyn, weshalb er nach Aachen wanderte und dort durch eine heroische Badekur sich auch ziemlich wieder herstellte, bis auf einige Gichtleiden, welche blieben, und zu denen sich endlich auch noch der Verlust des Augenlichts gesellte.

Digitized by Google

Organiſtenſchulen war neben Seb. Bach unſer Händel; aber wie überall der Gegenſatz nur wirkt in der Vereinbarung, ich möchte ſagen: Gleiches mit Gleichem oder doch Nächſtverwandtem ſich bekämpfen läßt, ſo konnte jene geiſtige Erhebung, da das ſinnliche Princip hauptſächlich nur in der Oper ſich feſtgeſetzt oder durch dieſelbe doch ſich entwickelt hatte, hier auch nur geſchehen auf dem Gebiete der Dramatik, und wenn nicht mehr in der Oper ſelbſt, weil ſolche zu ſehr gefeſſelt war an ein Sinnliches, ſo doch in dem nächſtverwandten Oratorium, und um ſo gewiſſer zwar hier, als das Oratorium andererſeits auch wieder die meiſte Hinneigung zeigte zu dem Gebiete, wo das geiſtige Element der Kunſt bisher noch am unbefleckteſten ſich erhalten hatte, nämlich zu dem Gebiete der deutſchen Organiſtenkunſt. Zugegeben jedoch auch (was übrigens niemals im Ernſte geſchehen kann), daß ein gleiches oder ähnliches Ziel nicht minder auf anderem Gebiete, z. B. durch Kirchen-Compoſition und Orgelſpiel, zu erreichen geweſen wäre, ſo widerſprach ferner dergleichen Unternehmungen Händels übriger und ganzer Charakter, ſeine ganze Lebens- und Sinnesweiſe. Nicht wie einem Seb. Bach war es ihm möglich, mit vollkommener Pietät und Hingebung, wie alsdann nothwendig geweſen wäre, bei jedem ſeiner Werke und jedem Theile deſſelben zu ſeyn; dazu ermangelte ihm jede innere wie äußere Bedingung. Enthalten doch — wie ich auch anderwärts ſchon ſagte — aus eben dem Grunde ſeine Orgel- und Kammermuſiken neben Tüchtigem und Großartigem auch vieles Leere und Unbeſtimmte. Seine kleinen Kirchenmuſiken oder Anthems, wie ſie in England genannnt werden, haben großartigen Wurf und manchen kühnen Zug, aber keineswegs einen ſo ausgeſprochenen Sinn und Charakter, daß ſie den Antheil der Kunſtwelt feſthalten könnten. Nicht viel anders verhält es ſich mit den größeren. Händels gewaltiger Geiſt mußte ſtets mit Gewalten kämpfen und konnte nur in der Beziehung wahrhaftig großartiger Vorwürfe und Mittel ſeinen Triumph feiern.

So war im Voraus alſo ſowohl durch die Perſon als durch die Sache das Oratorium einzig und allein als der rechte Weg zum Ziele beſtimmt, und wie unfreiwillig der Uebergang zu demſelben auch ſcheinen mag, er war nothwendig, und in dieſer ſeiner Nothwendigkeit dann auch bald vollbracht.

In Italien hatten bisher während der Faſtenzeit, in welcher keine Opern gegeben werden durften, Oratorien die Stelle der Letzteren vertreten; in Frankreich hatte Lully ein Paar Oratorien geſchrieben („Eſther" und „Athalia"), im Uebrigen aber waren ſolche Tonwerke dort wenig gekannt und geliebt; auch Händel hatte frühzeitig ſchon ſowohl die „Eſther" als „Athalia" in Muſik zu ſetzen verſucht; indeſſen lehnten alle dieſe Werke ſich mehr

Digitized by Google

und mehr an das System der Oper an bis Händel nach dem erlittenen Falle auf der Bühne nun mit einem Male, jedes Princip von sich abweisend, mit der ganzen Kraft seiner Energie, mit der ganzen Fülle seines Geistes und der Eigenthümlichkeit seines Charakters den Stoff wieder aufgriff, und in einigen schnell auf einander folgenden Oratorien Toncolosse schuf und aufführte (von 1736—1740 das „Alexanderfest," „Israel in Aegypten," „Allegro ed il Penseroso" und „Saul"), wie sie die Welt bis dahin kaum jemals gesehen, und wie sie schnurstracks auch dem Geschmacke und Systeme entgegenliefen, an dem festzuhalten Publikum und Compositionssitte durch die Huldigung der Oper bisher schon gewöhnt worden war. Zwischen den Abtheilungen trug er Orgel-Concerte vor oder improvisirte auch auf der Orgel, und begleitete mit ihr in einer freien und reichen, seinen Zeitgenossen (in England wenigstens, wenn weniger auch in Deutschland) unerhörten Weise. Alles staunte, aber weil so urplötzlich kam der Schlag, so ganz und total entgegengesetzt war der Inhalt der Gewöhnheit und Sitte, folgten nicht eben so schnell auch der Begriff und die Auffassung. Als im Jahre 1741 er mit dem „Messias" in die Oeffentlichkeit trat, soll Händel in den Nebeln der vorurtheilsvollen und partheisüchtigen Hauptstadt so wenig Anklang gefunden haben, daß Niemand im Hause war als der König und Lord Chesterfield. Indeß duldete der Charakter des Mannes nicht schon wieder eine Niederlage, und das Schicksal ja auch hatte unbewußt ihm Ausdauer geboten: „desto besser wirds schallen" rief frohgemuth der Meister und wanderte nach der zweiten Aufführung dann nach dem grünen, fröhlichen Irland, wo frohlockend er aufgenommen ward, und wo, als mit der Zeit ein erschütterndes Staunen Platz gemacht hatte der ruhigeren Fassung, und aus dieser hervorgegangen auch war eine Klarheit des Begriffs, er sich bald einen Weg bahnte wieder zu dem Höchsten des britischen Volks, das, frei, bei seiner Rückkunft ihn empor trug und den Hof selbst auch stimmte, seinen Wiederbesitz sich zur Ehre anzurechnen. Ja das Ansehen und der Ruhm, den jetzt auf einmal Händel in England wieder errang, war ein so vollkommener und dauernder, daß er fortan bis an sein Ende blos in der Oratorien-Composition thätig zu seyn brauchte, um einen mehr als hinlänglichen, doppelt und dreifachen Ersatz in jeder Beziehung zu finden für **alle Verluste, welche früher er auf der Bühne erlitten***).

*) Außer den genannten fünf schrieb Händel in der Folge noch 18 andere, also zusammen 23 Oratorien.

§. 140.

Fortsetzung.

Mit diesem Siege Händels in seinen localen Kreisen war aber überhaupt der Sieg des Oratoriums, und mit der Form, welche er ihm wiedergegeben, überhaupt auch eine geistigere Richtung unserer Kunst wieder errungen. Untergegangen in lyrischem Uebermaaße war alles dramatische Element, und schwelgend jenes nur in sinnlich betäubenden Figuren; alle dahin gehörigen Werke strotzten von einer Reihe überlanger Arien, mit Schnörkeln und kleinem Schnitzwerk möglichst reich und bunt durcheinander ausgestattet, und sinn- und wahrheitslosen Recitativen; an dramatisch eingreifende, lebensvolle Ensemblestücke und Chöre war nicht zu denken, und kam hie und da ein solcher Theil vor, so war er, als bloßes Nebending erachtet und behandelt, bedeutungslos und ohne irgend welchen erheblichen künstlerischen Gehalt; da gaben einem Händel die thatenvollen Geschichten der Bibel Gelegenheit zu jenen mächtigen Volkschören, in denen der ewige Ruf: gieb Freiheit! — die bittere Klage um einen zerfallenen Hort, der Jubel der Heiden und das hochwürdige Gebet in Bedrängniß und Erlösung, kurz alle großen Momente des Volkslebens stark und treu und für Jahrhunderte laut genug erschallen; gaben Gelegenheit zu jenen wunderherrlichen Terzetten, Quartetten u. s. w., in denen die einzelnen Personen wieder hereintreten in den Kreis des Volkes und aufmunternd oder beschwichtigend, theilnehmend oder zurückwendend sich mischen in Alles, was sein Mund mit so unendlicher Lauterkeit spricht; und wie ein gerader, durchaus volksmäßiger Sinn ihm auch formte die Stimmen zu festen, in Mäßigkeit starken Persönlichkeiten, so ward vom Volke und seinem Herzen er auch bald verstanden, und mächtig eingreifend hier in Sinn, Gemüth und Verstand klärt vor seinem Geiste und durch ihn sich schnell auch im wahren Lichte der Gehalt auf, den unsere Kunst in sich zu tragen hat zur wahren Würdigung ihrer selbst, so daß der erste Schritt damit vollbracht war zu einer Reform, welcher die dramatische Musik eben so wohl bedurfte, als sie dieselbe in Wahrheit auch gleich mit Beginn der nächsten Periode durch einen Gluck und dessen Nachahmer erfahren sollte.

In der That hat kein Componist so wie Händel je vermocht, jede der vier Stimmen zusammen zu fassen und im Umkreise ihrer wahren, natürlichen Kraft zu erhalten: eine Natürlichkeit, die gerade der Gegensatz war von dem herrschenden Principe, in sich selbst aber auch die Bedingung des Sieges und dessen allmächtige Waffen schon trug. Ein natürlicher, gerader, volksmäßiger Sinn gab es Händel, jedes Wort des

Digitized by Google

Textes wohlgemuth und ſtark treffend, im treuherzigen und grundkräftigen Volksſinne heraus zu ſingen, und hatte auf ſolche Weiſe er dem Worte einmal den Ton, die Melodie gefunden, ſo hielt er ſie treu und einfach auch feſt und gab ſie herum unter den Stimmen, wie ein gutes Wort im Kreiſe gerader, wohldenkender Volksmänner umhergeht. Andere Stimmen treten einfach ſtützend oder widerſprechend hinzu, und unter der Meiſterleitung entſpinnt ſich ein geradherziger, ruhig und ehrenfeſt fortſchreitender Dialog. Dann zieht er willkührlich auch wohl noch den unſchuldigen oder leidenſchaftlichen Ausdruck der Liebe oder das Lob des Friedens und andere in uns eingewohnte Gefühle in den Kreis ſeiner bibliſchen Sagen, und Alles umfaſſen ſo endlich dieſe, was in der Bruſt eines geſunden, freiſinnigen und religiöſen Volkes und in ſeiner eigenen nur irgend zu leben vermag, wobei dem Meiſter dann auch diente ein einfach ſtützendes und tragendes, verſtärkendes, gelegentlich auch ſinnig werdendes oder gewaltig ſchlagendes Orcheſter mit der Orgel, nämlich wie er ſie ſpielte, und das war nicht minder in der geiſtig ausgeprägten, volksthümlichen und volkskräftigen Weiſe, welche als das charakteriſtiſcheſte Gepräge auf allen ſeinen Oratorien ruht, und welche eben der Grund auch iſt, warum die Oratorien Händels heute noch und jeder Zeit ſich gewiß halten dürfen der großartigſten Wirkung vor dem Publikum jeder Klaſſe, jedes Volkes und jedes Geſchlechts, während ſeine eigenen Opern ſowohl als die Opern ſeiner Zeitgenoſſen kaum noch dem Namen nach bekannt ſind und vergeſſen in den Kreiſen, für welche nothwendig doch eine und jede Oper geſchrieben ſeyn ſoll, — in den Kreiſen des Volkes. Wie ſich in der Inſtrumentalmuſik nur die Präludien und Fugen eines Seb. Bach und ſeiner beſſeren Genoſſen, um des Hervorragens der geiſtigen Elemente in denſelben (bis ſelbſt zur äußerſten Form hin) willen, aus jener Periode erhalten haben, ſo in der dramatiſchen Muſik aus gleicher Urſache auch faſt einzig nur die Oratorien Händels. Die gebildeteren Muſikliebhaber mögen Concerte, Quartette und dergleichen mehr von einem Corelli oder anderen noch jüngeren Meiſtern ihren Sammlungen wohl einverleiben, und nicht ohne alles Vergnügen auch einzelne Pieçen aus Opern oder Cantaten von einem Cavalli, Ceſti, Cariſſini, Pergoleſi u. ſ. w. wohl anhören; allein das Volk, das da jauchzt heute noch bei Händel'ſchen Chören und einſtimmen ſelbſt möchte z. B. in ſein Halleluja, mit Verwunderung und innerlichem Erfülltſeyn doch wenigſtens anhört das Stürmen einer Bach'ſchen großen Orgelfuge, — dies Volk wird niemals mehr mit anhaltender Theilnahme denſelben ſein Ohr leihen, und für das Volk doch, für die Menſchheit ward unſere Kunſt geſchaffen, und wo Geiſt iſt und geiſtig wahres Leben, da iſt auch Unſterblichkeit.

Digitized by Google

Allerdings sind mehrere der Arien in Händels Oratorien ebenfalls nicht ganz frei und von allen Mängeln, in welche der lyrische Gesang damals so fast normalmäßig sich gehüllt hatte; namentlich muß hie und da eine zu große Ausdehnung und ein zu starres Festhalten an gewissen Manieren in der Figuration ein gebildetes Ohr und auch den für alte und ernste Musik entbrannteſten, aber doch geschmackvollen Kunstkenner immer noch unangenehm berühren; indessen verschwindet diese einseitige Schwäche einestheils unter der Menge von Kraftausdrücken, die überall uns entgegen blühen in den Chören und Ensemblestücken, und wird daher in Betrachtung des Ganzen weniger bemerkbar, oder sind anderntheils diejenigen Arien und Gesangsstellen, an welchen zu sehr solche Mängel ins Auge leuchten wollen, Stücke, die Händel seinen Opern entlehnte und die also ausdrücklich auch von ihm in dem damals herrschenden Geschmacke und Style geschrieben waren: eine Thatsache, die allein auch nur die wunderbare Schnelligkeit erklären hilft, mit welcher Händel manches seiner Oratorien zu Tage förderte, und die ihren Grund lediglich wohl in der entschuldbaren Absicht des Meisters haben mochte, entweder nicht mit All' und Jedem in diesen seinen neuen Werken schnurstracks der einmal bestehenden Sitte entgegen zu treten und (zumal als der Beifall Anfangs so sparsam war) wenigstens doch Etwas darin zu bringen, wovon er hoffen durfte, daß es den Beifall und die Aufmerksamkeit der Menge wie Einzelnen auf sich ziehen würde, oder vielleicht auch Lieblingssätzen, Stücken, die früher in seinen Opern schon sehr beifällig aufgenommen worden waren, hier abermals den Triumph öffentlichen Wohlgefallens zu bereiten, wie dies z. B. wohl die Ursache seyn kann, warum er, Händel, den Trauermarsch in „Saul" und „Samson" so oftmals, wenn bisweilen auch etwas modificirt, anwenden mochte. Selbst das schicksalsvolle, wunderherrliche Oratorium „Messias" ist nicht ganz frei von solchen Wiederholungen, und wollten wir genauer nachspüren, so dürfte ohne Zweifel sich wohl als zuverlässig ergeben, daß einige der Arien selbst dieses frommsten Oratoriums wenn nicht ganz und gar, ohne alle Veränderung, aus früheren Opern entlehnt wurden, sicher doch manche sehr treue und sprechende Anklänge an ähnliche Sätze in diesen enthalten. Wie gesagt aber verschwinden dergleichen einzelne Schwächen meistens unter der geistigen Gewalt und Größe des Ganzen, und können keinen Abbruch der Wahrheit des historischen Ergebnisses thun, daß mit Händels Oratorien überhaupt dem Oratorium ein Sieg in der dramatischen Musik unsrer gegenwärtigen Periode bereitet, wie sonach überhaupt auch wieder eine geistige Richtung der Form in solcher Musik damit eingeschlagen, und zu jenen totalen Umwälzungen und Re-

Digitized by Google

formationen, die bald nachgehends mit dem ſo ganz und gar in lyriſche Spielerei verſunkenen dramatiſchen Style vorgenommen werden ſollten und nothwendiger Weiſe auch vorgenommen werden mußten, der erſte Anſtoß, Stoff und Anhaltspunkt dadurch gegeben wurde, was Alles aber — wie nicht minder vorhin ſchon angedeutet — ausführlicher und beſtimmter darzuſtellen noch nicht hierorts, ſondern erſt bei Darſtellung der hiſtoriſchen Ergebniſſe der folgenden Periode (nach 1750), bei Betrachtung des Gluck'ſchen Wirkens, meine Aufgabe ſeyn kann, zu welcher fortzuſchreiten indeſſen ich nicht früher wohl mich unterfangen darf, als bis die Verſtändigung über dasjenige Schisma auch ihre Erledigung gefunden haben wird, das, bei ſolch' mannigfach ſtreitenden Elementen in der Muſik, mit der weitern Verbreitung derſelben überhaupt und unverhinderlich auch in den größeren nationalen Kreiſen ſchon entſtehen, und in ſeinen Folgen ſich gewiſſermaßen in einer Art genereller Abgeſchloſſenheit oder umgekehrt gattungsartiger Verſchiedenheit bemerkbar machen mußte.

Viertes Kapitel.

Das muſikaliſche Schisma oder Bildung verſchiedener nationaler Style (Schulen) mit Verbreitung und Erweiterung der Kunſt überhaupt.

§. 141.

Verbreitung und Belebung der muſikaliſchen Künſte überhaupt.

Derſelbe Grund nämlich, das vorherrſchend ſinnliche Princip mit ſeinem Eingreifen in alles öffentliche Volksleben, auf welchem gleich zu Anfang unſerer gegenwärtigen Periode wir die Muſik nach und nach und immer mehr erblühen und erſtehen ſehen zu ſtets höherer und größerer Geltung nach Außen hin, — dieſer gleiche Grund nämlich mußte und konnte natürlich nicht etwa da blos eine regſamere und ausgedehntere Belebung der muſikaliſchen Kräfte verurſachen, wo aus früheren Zeiten her dieſelben ſchon in ihrem ganzen Umfange eine feſtere Wurzel und in der Oper wie andern Inſtituten auch die früchtereichſten Blüthen geſchlagen hatten,

Digitized by Google

sondern mußte überhaupt auch und überallhin zur Verbreitung und weiteren Ausdehnung der musikalischen Künste beitragen, wo irgend nur die sonstigen politischen, moralischen und intellektuellen Verhältnisse der Völker sich zur Aufnahme derselben geeignet und bereit zeigten.

So hatte z. B. König Friedrich IV. von Dänemark — um sofort unser Auge in der Beziehung nach dem am wenigsten noch cultivirten und für die Künste des Friedens und der Seele empfänglichen Norden zu richten — den damaligen nordischen Krieg kaum mit ausgefochten, an welchem er unglücklicher Weise wegen Souverainitätsstreitigkeiten mit Holstein-Gottorp über Schleswig Theil genommen, und war der milde, nur zu fromme König Christian VI. im Jahre 1730 auf den Thron gelangt, als auch dort dem Erblühen unserer Kunst, wie der Wissenschaft, ein neuer schöner sonniger Frühlingstag anzubrechen schon anfing. Die Welthändel eben vergangner Tage hatten den Dänen nach mehr als einer Beziehung in sehr enge Berührung mit den cultivirteren südlicheren Völkern gebracht; namentlich war deutsche Bildung dort eben so wohl bekannt als geschätzt; Holbergs Arbeiten für das Theater zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts hatten, ungeachtet mancher Schwächen, welche, selbst vom Standtpunkte seiner Zeit aus beurtheilt, nicht von ihnen weggeleugnet werden können, doch und zum mindesten unter den höheren Ständen einer Neigung zu geistigen Genüssen, wie der daraus bald erwachenden Liebe zu Künsten und Wissenschaften überhaupt gut vorarbeitet; der Druck, unter welchem der Däne so viele Jahre des Krieges hindurch gelitten, und die Noth, in welche er zum größeren Theile dadurch gesunken, erheischten Ermuthigung von Außen, Aufregung der Lebenskräfte und der Lebenslust durch jedes Mittel, das die Umstände nur irgend zu Gebote stellten; kannte und verstand man auch nicht deutsche Kunst, so hatte man in dem benachbarten Hamburg und andern Städten doch Singspiele aller Art und Musik in allen Formen gesehen und gehört, und das erheiternde, erquickende Wohlgefallen der Einzelnen daran; dazu war Musik längst, selbst auf Königliche Befehle, zum Gegenstand des Unterrichts in den Schulen und Seminarien erhoben, und wenn auch weniger als Vehikel des öffentlichen gesitteten Volkslebens und seiner weiteren Bildung, denn mehr als Eigenthum des Einzelnen oder Behufs des Gottesdienstes und solcher speciellerer Richtungen, jedenfalls nicht in höherer Ausdehnung und in erhabenerem Sinne von Kunst und deren unendlichen Mitteln geübt, so zur Aufnahme auch solchen Sinnes und seiner Wirkung demnach doch jeder Weg, sowohl nach Außen als nach Innen, geöffnet und gebnet worden. Mit dem Bedürfnisse vereinigte sich das Verlangen, und zu diesem gesellten sich bald auch Kraft und Wille.

Digitized by Google

König Christian VI., den eine eben so tiefe Einsicht in die Sache und Lage der Verhältnisse als eigene Neigung, entsprungen aus mildem, den Segnungen der Künste und Wissenschaften stets frei geöffnetem Herzen, dabei leitete, gründete zu dem Ende schon 1734 einen Verein (unter dem Namen einer „Academie"), welcher nicht blos die Mittel erwägen sollte, durch welche eine allgemeine Förderung der Musik und Erhebung derselben zum nationalen Gemeingut mit den übrigen südlicheren Völkern möglich und vollbracht werden könnte, sondern überhaupt auch diese Förderung in sich selbst schon bewirken und veranlassen. Wie leicht einzusehen, ward unter den ersteren, jenen Mitteln, die Errichtung einer Oper und wirklichen Capelle als das nächste und wirksamste zu solchem Zwecke erkannt; doch waren dazu die finanziellen Kräfte des Hofes wie des Staates durch die so eben kaum beendigten Kriege zu sehr erschöpft, und man mußte sich vor der Hand daher noch begnügen mit der Heranbildung junger Talente, aus welchen nach und nach dann sich ein immer stärkerer Musikkörper constituirte, welcher abwechselnd privatim bei Hof und öffentlich im Theater zu Copenhagen so gut als nur immer möglich Instrumental- und Vocalmusiken aufführte, die andern Vereinen so lange zum Muster dienten, bis endlich unter König Friedrich V., der den Künsten und Wissenschaften noch inniger fast denn sein Vorgänger zugethan war, und bis zu dessen Regierungsantritt sich durch den anhaltenden Frieden auch die Staats- wie Hoffinanzen um ein Bedeutendes verbessert hatten, den beiden großen Ministern Grafen Bernstorf und Moltke es gelang, 1746 eine wirkliche und sofort ziemlich ansehnliche ordentliche Hofcapelle herzustellen und mit deren Hülfe dann auch der Oper Eingang auf der Bühne zu Copenhagen, als dem Mittelpunkte dänischen Volkslebens, zu verschaffen. Das Geschäft der Organisirung dieser Capelle war dem schon im Jahre 1744 zu dem Behufe nach Copenhagen berufenen Capellmeister Joh. Adolph Scheibe*) übertragen. Man kann nicht sagen, daß die Wahl eine unglückliche gewesen wäre, vielmehr lag, wie überhaupt deutscher Kunsteinfluß das Auge der Regierung auf den Mann geleitet haben mochte, auch darin wohl die sicherste Bürgschaft für Fortdauer und möglichste Befestigung jenes Einflußes; doch war Scheibe ein viel zu tief theoretisch gebildeter Künstler, als daß er nicht über die vorwaltende Neigung zu wissenschaftlichen Forschungen und Kunst-Betrachtungen seine praktische Tüchtigkeit und Brauchbarkeit etwas hintenangestellt haben sollte, und indem sich eine gleiche Richtung seiner Thätigkeit

*) S. war zu Leipzig 1708 geboren und starb zu Copenhagen 1776. Näheres über ihn in meinem „Universallexicon der Tonkunst."

Digitized by Google

auch in der neu übernommenen Leitung kund gebru wollte oder mochte, haben wir gleichwohl ihm vornehmlichſt nur die Schuld beizumeſſen, warum das däniſche Volk Anfangs an den, obſchon ſo heiß erſehnten, Opern-Aufführungen im Ganzen doch nur ſehr wenig Wohlgefallen und Geſchmack finden wollte. Scheibe hatte für die neue Anſtalt einige Singſpiele compouirt, aber wie überhaupt er in ſeinen Werken mehr Schule als Talent an den Tag legte, ſo war es auch hier der Fall, und war, dergleichen Erzeugniſſe zu begreifen, das däniſche Volk noch keineswegs reif genug, warn die Mittel aber, größere Abwechſelung und Mannigfaltigkeit in den Aufführungen zu treffen, ebenfalls noch nicht vorhanden, ſo führte ein ganz natürliches Mißverhältniß das Volk eher vom Theater wieder ab, denn in daſſelbe hinein. Scheibe brachte nach einiger Zeit gerne auch andere als ſeine, und ſelbſt italieniſche Opern, doch erfuhren unter ſeiner Direction dieſelben kaum ein in Etwas günſtigeres Schickſal, bis Graf Bernſtorf endlich die letzte Urſache des unerwarteten Uebels ſelbſt begreifen mochte, Scheibe ohne Verkümmerung ſeiner nicht zu verkennenden Verdienſte penſionirte und den Italiener Sarti an deſſen Stelle berief, der mit ſeiner ſüßen, tändelnden Melodie dem ungeübten Geſchmacke dann allerdings Anfangs ungleich mehr zuſagte, doch ſpäter, als Uebung und Gewöhnung das Volk zu einer ſtoffhaltigeren und kräftigeren Koſt befähigt hatte, um ſo weniger ſich lange noch im erſten Anſehen erhalten konnte, als mit ſolcher Befähigung der Däne auch zu einigem Selbſtbewußtſeyn in der Muſik ſchon gelangte und den außerordentlichen Contraſt ſeiner Natur und Weſenheit zu jener der Erzeugniſſe des Südländers zum mindeſten im dunklen Gefühle ahnete.

§. 142.

Fortſetzung.

Freilich war demnach es ziemlich ſpät und weit hinauf in gegenwärtiger Periode, daß, ungeachtet ſeines häufigen und lebhaften Verkehrs mit Deutſchland und anderen ſüdlichern Ländern, in Dänemark eine ſolche energiſchere und ausgebreitetere Erregung der muſikaliſchen Elemente möglich werden ſollte, aber um deſto weniger auch können wir uns wundern, wenn der noch höhere Norden, jenem Verkehre um ein Bedeutendes weiter entrückt, um eben ſo viel ſpäter auch erſt in die Kette der modernen Muſikgeſchichte als ein weſentliches, theilnehmendes Glied eingreifen mochte, und für Schweden, Rußland u. ſ. w. wir ſonach in nächſt folgender Periode erſt unſern Faden wieder anzuknüpfen Gelegenheit erhalten, obſchon das erſt ausgeſprochene Maaß der allgemeinen Verbreitung der Muſik im gegenwärtigen Augenblicke, und aus angegebenem Grunde zwar,

Digitized by Google

nichts deſtoweniger ein gleich bedeutendes bleibt, indem der Süden dagegen, wenn nicht nach neuen Seiten hin dem modernen Muſikleben auch neue Thüren öffnete, ſo mit ungleich größerer und ausgedehnterer Theilnahme doch demſelben als einem unveräußerlichen Eigenthume der öffentlichen Geſellſchaft ſich hingab.

In Spanien z. B. war die Muſik ſchneller als in irgend einem andern Lande, Italien, Frankreich und Deutſchland ausgenommen, zu einem ſolch' bedeutenden Flor gelangt, daß mehrere hundert tauſend Ducaten jährlich allein von Haupt- und Collegienkirchen darauf verwendet wurden; doch war bis zum Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts alle eigentliche Tonkunſt dort lediglich auch der Kirche anheim gegeben, und daher meiſt ausſchließlich im Capellſtyle gehalten. Allerdings was Italien, was Rom und Neapel nur irgend Ausgezeichnetes an Kirchen-Compoſitionen hervorbrachten, ward (und mit vielen Koſten oft) auch nach Spanien überſchafft; allein bei den Kirchen-Compoſitionen blieb es in ſolcher Beziehung auch, und ſelbſt die Hausmuſik mußte dorther ihre Bedürfniſſe zu holen ſuchen. Zwar als gegen Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts überall die Geſangsvirtuoſität mit ihren mächtigen Einflüſſen ſich emporhob, und auch die Inſtrumentalmuſik ein ſtets glänzenderes und ſelbſtſtändigeres Reich ſich ausſtreckte, blieb auch Spanien nicht von jenen erſtern verſchont und ſeine Kirchenmuſik nahm ſo gut denn die italieniſche einen mehr weltlichen Charakter ſchon an (woher ſich nicht minder begreifen läßt, wie der an das Alte gewöhnte und damit auf- und großgewachſene Feyjoo in ſeinem Werke über die Kirchenmuſik auf die Beſchaffenheit derſelben zu ſeiner Zeit ſo höchſt erbittert und wenig gut zu ſprechen ſeyn, und anderſeits der begeiſterte Dichter Iriarte in ſeinem ſpäter erſchienen [1789] Gedichte „La Musica“ dieſelbe über alle Sterne erheben mochte), und König Carl II., Philipps IV. Erbe und Sohn, holte, als er ſich mit Maria Anna von Neuburg verheirathete, ſogar die Oper auch herüber aus Italien oder vielmehr Frankreich, indem er Lully's „Armide“ bei den aus dieſer Veranlaſſung gegebenen Feſten von eigens dazu verſchriebenen Künſtlern aufführen ließ; allein ſo überraſcht die zum Höchſten nur an eine Art Melodram gewöhnten Spanier von ſolchem Werke ſeyn mußten, und ſo vielſeitig ſich das Verlangen nach eigentlich dramatiſcher Muſik darnach ausſprechen mochte, kam zu jener Zeit es doch noch zu keiner ſolch' allgemeinen Einführung der Oper in Spanien, durch welche auch das dauernde Wachsthum der modernen Muſik überhaupt dort hätte feſtbegründet werden können. Solche Verbreitung blieb unſerm achtzehnten Jahrhundert vorbehalten, und konnte unter einer Regierung auch wohl nicht geſchehen, welche im Grunde nichts Anderes war und ſeyn ſollte, als

Digitized by Google

eine ununterbrochene Kette von Unglücksfällen und Ereignissen, die zu Allem, nur nicht zur Belebung und Erheiterung der Volksstimmung hätten beitragen mögen.

Mit Philipp V. kam (1701) das Haus Bourbon auf den spanischen Thron, und standen von dem Augenblicke an überhaupt dem französischen Einfluße alle Thore und Thüre in Spanien offen, so konnte es auch nicht fehlen, daß die Kunst sich jetzt dort in gleichen Gestalten einen immer weiter verbreiteten Eingang verschaffte, als dieselbe in Frankreich bereits und seit länger erlangt hatte. Ward genannter König Philipp auch gleich sofort nach seinem Regierungsantritte in einen heftigen Erbfolgekrieg mit Oestreich verwickelt, so hatte dieser auf die Entwickelungen im Lande selbst einmal schon deshalb wenig oder gar keinen Einfluß, weil sein Schauplatz nicht in Spanien, sondern ein ganz anderer und fremder seyn sollte, und dann hatte eben dieser Krieg in seinen Resultaten zugleich die sehr wichtige Folge, daß Spanien Veranlassung erhielt, die nur zu lange vernachlässigten eigenen reichen Hülfsquellen besser zu benutzen, wodurch zu dem Bewußtseyn der trefflichsten und ergiebigsten Mittel gelangt, es dann Alles auch aufbot, was zur Hebung der für die öffentliche Bildung so nothwendigen Künste und Wissenschaften nur irgend beitragen konnte. Madrid, Barcellona, Sevilla, Cadix u. a. große Städte erhielten Opernhäuser, mit deren Errichtung nun aber, selbst in Folge mancher politischer Verhältnisse, aller französischer Einfluß auf spanische Musikzustände wieder aufhörte, und man zu den italienischen Mitteln wieder griff, die in früherer Zeit schon fast einzig zur Befriedigung aller obwaltenden Bedürfnisse gedient hatten. Cardinal Alberoni, des trägen, beschränkten, kaltherzigen und charakterlosen Philipps allein herrschender Minister, war darauf bedacht, den Königl. Söhnen zweiter Ehe unabhängige Staaten zu erwerben. Solche waren nur in Italien zu suchen: ward daher auch mit Italien wieder die engste Verbindung und das freundschaftlichste Benehmen in jeder Art und Weise, auf jedem nur erdenklichen Wege, angeknüpft. Frankreich sah neidisch und mißtrauisch dem Treiben zu; da brach man denn lieber mit diesem Lande ganz, zettelte selbst Verschwörungen zum Umsturz seiner Regierungen an, und bauete so das alte Bollwerk, das eben kaum etwas zusammengefallen war, wo möglich weit höher noch auf, als früher es schon die beiden Nachbarländer vor jeder näheren Berührung geschützt hatte. Zog unter des Infanten Carlos oberster Führung doch ein ganzes großes mächtiges Heer selbst nach Italien, und bahnte stets breiter und breiter den Weg, auf welchem nun auch italienische Kunst und Wissenschaften wieder ungehinderten Eingang in Spanien finden konnten, denselben wahr-

Digitized by Google

lich nicht wenig benützend. Ja in Folge des Polnischen Thronfolgekrieges erhielt der Infant 1733 sogar Neapel und Sicilien als wirkliches Besitzthum, und Italien ward so zum großen Theile eine wirkliche spanische Provinz, die sich erweiterte noch, als Spanien im österreichischen Erbfolgekriege 1743 auch Parma, Piacenza und Mailand eroberte und für mehrere Jahre im ungestörten Besitz behielt.

Damit waren natürlich auch der Erwerbsquellen mehre geworden, und sah man ihrem Mutterlande die Musik und namentlich die Oper in ihrer ganzen Pracht und Herrlichkeit sich entfalten, so wurden die ungeheuersten Summen auch verwendet, diese und solche Künste in möglichst gleicher Weise nach Spanien zu verpflanzen. Italienische Musiker und Sänger zogen — schaarenweise möchte ich sagen — nach Spanien, nahmen die Schauspielhäuser in Beschlag, und wußten aufs Trefflichste alle jene Summen nur in ihre Taschen zu bringen. Sollte man es glauben: dies Spanien, das im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderte schon seine Decidores oder Minnesänger, im sechs- und siebenzehnten Jahrhundert einen Salinas, Vittorio, Patino, Boldan, Garcia, Guerrero, Flecha, Ortez, Cabezon, Duron, Azpilcueta und Morales, neben allerdings manchen Ausländer, und wenn im Auslande auch meist gebildet, als eingeborne Musiker und Musikgelehrte doch hatte, — dies Spanien war jetzt auf einmal entblößt von allen eigenen musikalischen Künsten! — Andr. Lorente, Pablo de Zaragoca, Nassarre, Feyjoo und Yriarte waren die letzten Stimmen gewesen, welche mit alter spanischer Gediegenheit sich hatten über Musik und darauf Bezügliches vernehmen lassen, und todt schien jetzt dort alles eigentliche innere musikalische Leben, trotz des Jubels, mit welchem man den Italienern, wo sie erschienen, zujauchzte, und trotz der außerordentlichen Geldmittel, welche Hof, Regierung und Volk, Kirche und Staat auf deren Unterhalt verwendeten. Kaum daß man unter den Instrumentisten der Orchester hie und da einen Eingebornen noch traf. „Sollte man es glauben?“ — frage ich: vielleicht antwortet die Erinnerung, daß es die Zeit der Orthodoxie und der Inquisition war, in welcher Spanien eben lebte, und die Erfahrung, daß solche Ausgeburten niemals Künste und Wissenschaften zu pflegen vermögen, welche — wie unsere Musik — zu ihren Schöpfungen eine Reinheit des Gefühls verlangen, wie unter solchen Elementen sie niemals zu erstehen vermag.

§. 143.

Fortsetzung.

Gleicher Gestalt denn mit Spanien verhält es sich mit Portugal, des-

Digitized by Google

ſen Population zudem ziemlich alle Schickſale mit der von Spanien noch theilte. Gleich Spanien hatte auch Portugal in früherer Zeit einige treffliche eingeborne Muſiker und Muſikgelehrte, wovon unter Andern Machado in ſeiner bekannten Bibliothek ausführliche Nachrichten liefert; indeß vom Augenblicke moderner Muſikkultur an brachten Verhältniſſe aller Art, worunter der Mangel eigentlicher Nationalität nicht als das letzte genannt werden muß, es ebenfalls und ſo ziemlich ganz unter jenes italieniſche Joch, das ſchon früher auch ſein Scepter dort mehr und mehr erhoben hatte. Liſſabon bekam eine Oper; Kirchen- und Concert-Capellen wurden erweitert, großartiger; aber alle Kräfte und Mittel dazu auch nur oder hauptſächlich doch aus Italien genommen, ſo daß ſelbſt die äußere Organiſation ganz nach dem Maaßſtabe vorgenommen wurde, welcher in letzterem Lande dafür gegolten hatte und noch galt.

Indeſſen ſo wenig demnach die Muſik ſich nach Innen auch über die verſchiedenen Völker und Länder verbreitete, d. h. dergeſtalt, daß ihre Aeußerungen und Entwickelungen in dem einen Lande auch ſchlummernde Talente und Kräfte in dem weitern andern angeregt und zum wirkſamen Leben hervorgerufen hätten, ſo geſchah die Verbreitung doch nach Außen, und dehnten die Kräfte, welche nothwendig an dem einen Orte ſich immer mehr anſammelten, zum mindeſten in ſofern ſich auch nach anderen Orten und Gegenden aus, als ſie das heimathlich Erworbene dahin trugen, wo bisher die Muſik noch nicht in allen ſolchen Geſtalten gekannt, geübt und geliebt worden war; und muß immer dies als ein großer Gewinn für Entwickelung und Cultur unſrer muſikaliſchen Künſte wie für das öffentliche Muſikleben überhaupt angeſehen werden, da, wenn anders innere Kräfte auch dort noch zu erwecken waren und erweckt werden ſollten, dies zweifelsohne nur durch die äußere Anregung und das zwar fremde, aber zur Gegenwart, zur gegenwärtigen Anſchauung und Prüfung geführte äußere Beiſpiel geſchehen konnte.

§. 144.

Bildung verſchiedener National-Style.

Wie nun aber mit ſolch' außerordentlicher, zum mindeſten äußerer Verbreitung unſrer modernen Kunſt nach ſo kurzem Zeitraume ihrer Geſtaltung ſchon deshalb anderer Seits auch dem geiſtigen Gegenſatze, den dieſelbe, unterſtützt von ſo manchen politiſchen, moraliſchen, wie noch andern geſellſchaftlichen Verhältniſſen, hie und da erfahren, eine größere Ausdehnung nothwendig verſchaffen mußte, weil doch hauptſächlich in dem ſinnlichen Principe nur, das immer mächtiger und gebieteriſcher in das öffentliche Kunſtleben ſich eingedrungen, jene Verbreitung ihre wirkſamen

Digitized by Google

Hebel gefunden hatte, und bei all' dergleichen Gegensätzen das Vermehren der Kräfte auf der einen immer auch ein möglichst höheres Erstarken auf der andern Seite hervorruft, so mußte natürlich jetzt nicht minder in sofern auch eine bestimmter und energischer abgegränzte Nationalverschiedenheit gewissermaßen in der Musik entstehen, als jene Gegensätze sich nicht etwa in einzelnen Individuen und subjektiven Ansichten blos, sondern in größeren Nationalcharakteren sogar und unter dem verschiedenen Einflusse, den das öffentliche Völkerleben auf die Kunstcultur zu äußern vermochte, bemerkbar machten. Ich muß wiederholen oder zurückweisen auf das, was ich bereits im 102 ff. Paragraphen des ersten und in der Folge auch im Verlaufe des vorhergehenden dritten Capitels dieser Periode in der Beziehung schon sagte.

In den Verhältnissen, in welchen Italien zu Ende des siebenzehnten, wie zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts lebte, und welche mit dem Reichthum der Mittel auch die Fülle der Lust und des Wohlbehagens an dem Genusse des Lebens nach seiner äußersten Richtung boten, — in diesen Verhältnissen und ihren mancherlei Verzweigungen mit Klima, Gemüthsstimmung und gesellschaftlichen Weisen war das sinnliche Princip erwachsen, das, in einem Ueberbieten der modernen Nothwendigkeit, welche allerdings auch das Schöne der sinnlichen Form zu einem unveräußerlichen Attribute und großen Halbtheile der Kunst erhoben, mit Anfang der gegenwärtigen Periode in unsrer Musik das Gesetz der Form sowohl als das Gesetz des Inhalts vorzuschreiben sich allein vorzubehalten drohete. Mit der Oper, in deren sinnlichen Gebilden und gleichzeitigem Umfassen ziemlich aller lebendigen und geistigen Thätigkeiten des Schauens und Hörens jenes Princip unmittelbar und unabweislich seine kräftigsten und in der Wirkung nachhaltigsten Hebel finden mußte, und weshalb in Italien fast alle Musik auch in dieser einen Form sich zu concentriren schon anfing, waren die Gestaltungen, welche dergleichen Elemente nothwendig in unsrer Kunst hervorrufen müssen, mitterweile auch nach Deutschland gedrungen. Doch mochten die Kreise hier, welche eine Oper sich zu schaffen und zu unterhalten die Mittel hatten, der Unterhaltung, Erholung und des Genusses, welche dieselbe in solchem Zustande gewährte, nach vorangegangenen mancherlei Anstrengungen und Beschwerden eben so sehr bedürftig seyn, als die Italiener, weniger vielleicht aus wahrem, denn vermeintem Bedürfnisse oder mehr noch aus zu viel gewonnener Lust am Leben, dieselbe dergestalt geordnet und zu verbreiten gewußt hatten, so war das deutsche Volk als solches und an sich gleichwohl, im Vergessen langgedauerter furchtbarer Leiden und anderer Heimsuchungen, und noch keineswegs empfänglich genug schon gestimmt für dergleichen Lebensäußerungen und Le-

Digitized by Google

bensauffassungen, und ließ, wo es ebenfalls der angebornen Liebe zur Kunst sich hingab, vielmehr die ernstere und zu stillen, wissenschaftlichen Forschungen eher geneigte Gemüthsverfassung auch Theil nehmen an dergleichen Genüssen und Uebungen, weshalb kaum hie und da ein Zeichen deutscher Oper auch schon zum Vorschein gelangte, und alle Musikkunst, fast im schnurstracken Gegensatze zu Italiens süßwonnigem und alle Sinne berauschendem und entzückendem Getreibe, sich einerseits mehr auf den frommen, gottergebenen und eben so glaubensmuthigen als herzensstärkenden Choral und Kirchengesang überhaupt, wie andrerseits doch auf diejenige Unterhaltung beschränkte, in welcher der denkende und in sich selbst vertiefte Geist mehr, denn der sinnliche Trieb seine Befriedigung finden möchte; und weshalb, wenn durch Eindringen ganzer Schaaren von italienischen Sängern und Musikern und durch den gänzlichen Mangel an deutschen tüchtigen Operisten in der vornehmen und höchsten Gesellschaft theilweise auch noch so sehr verbreitet und bereitwilligst entgegengenommen, jenem sinnlichen Principe im Herzen des Volkes überhaupt doch mit eben so viel Energie und Gedankenmüthigkeit ein solch' rein geistiges sich entgegenstellte, das von der Form, aus der äußern Welt nur borgte, was zu seiner eignen Aeußerung es wieder bedurfte, nämlich den sinnlichen und sinnlich darstellenden Stoff: ein Princip und System, das engere Verbindungen und durch allerhand politische und andere Verhältnisse beförderte allgemeinere Volksvermischungen dann in so weit sogar auch nach Frankreich trugen, als der hier vorherrschende und ungetrübter noch denn in Italien oder einem andern Lande bewahrte Charakter selbstständiger Nationalität überhaupt ein Entgegennehmen fremder Situationen und Richtungen in Thätigkeiten, welche so tief in das innere wie äußere Volksleben, in die Gesammtheit des Menschen eingreifen, wie unsere Musik, nur irgend zuzulassen im Stande ist, also so weit, als jene Nationalität selbst nicht dadurch berührt oder geschmälert wurde, vielmehr auch das, was ihr eigenthümlich angehört, noch dazu legen und damit zu einem Ganzen vereinigen konnte. Frankreich nahm das in Deutschland erwachte und zum einigen Kunstsystem gleichsam erhobene geistige Princip entgegen, und — wenn ich so sagen darf — mit einem solchen Enthusiasmus zwar, daß, wie wir wissen, in Folge dessen, durch einige seiner Kunstgelehrten und Kunstbeflissenen auch vor allen z. B. ein wirkliches System der Harmonielehre und mehrere dergleichen wissenschaftliche Formen geschaffen wurden*); doch wies es diejenige Stelle auch demselben wieder nur an, welche ihm dergleichen Richtungen in der Kunst und zumal in der Musik, die lediglich

*) Vergl. hier die §§. 106 ff. des zweiten Capitels dieser Periode.

Digitized by Google

durch die Sinne zu wirken vermag, allein zu gebühren schienen. Frankreich ließ nicht, wie Deutschland, das geistige Kunstprincip auch Fleisch und Bein annehmen in der Praxis, sondern vornehmlichst nur in seiner Geistigkeit, in der Theorie, verweilen. Daher der Vorsprung, den es in dieser Beziehung selbst vor Deutschland gewann. Deutschland mit seinen Organisten, Cantoren und wenigen andern Componisten damals, war Fleisch und Bein im Geiste und verwirklichte und repräsentirte sein System in der That; Frankreich aber war Geist im Geist, oder, da der Leib doch nicht leben kann ohne allen Geist, zum Höchsten doch nur Geist im Fleische. Und indem das Fleisch eben das Vergängliche ist, das Vergängliche aber allein dem Menschen angehört und durch den Menschen gemessen wird nach Gestalt und Form, in der Praxis also Frankreich auch immer das Seinige, sein eignes Ich noch bewahrte, wie solches durch Nationalität, Umstände und Zeitcharakter sich gestaltete, so unterschied sich seine Musik im Leben doch eben so merklich und weit fast wieder von der deutschen, als diese die Zeit mit ihrem Inhalte gezeigtermaßen bereits entfernt hatte von der italienischen, und wir sehen demnach unmittelbar mit der regeren und lebendigeren Verbreitung der Musik auch in gegenwärtiger Periode schon gewissermaßen die drei großen verschiedenen Nationalstyle sich bilden und begründen, welche Theorie und Praxis selbst bis auf den heutigen Tag hie noch nicht wieder daraus entfernen konnten, aber niemals auch werden daraus entfernen können, so lange dieselbe, unsere Musik, noch haftet — nicht lediglich und blos an dem Herzen, sondern an der Außenseite auch, an den Sitten und Manieren, an den Gebehrdungen und Leidenschaften der Völker zugleich, und so lange von solcher Grundlage aus sie noch nicht ganz und gar sich zu erheben vermag zu der reinen und alleinigen Idee einer schönen Kunst an und für sich, zu welcher die Poesie und die Plastik z. B., wie jede moderne Kunst, welche mit Eintritt des Christenthums nicht eine solch' gänzliche Umgestaltung erfahren sollte, denn die Musik unabweislich zu erfahren hatte, sich schon erhoben haben. Ist einmal das Herz der Völker erst alleinige Grundlage ihres musikalischen Lebens, so wird die Musik selbst auch, als solche, allgemeiner durchdrungen werden von dem einigen Begriffe einer wahrhaft schönen Kunst, und dann immermehr hinwegfallen die Wand, die hier selbst, in einer Kunst der Menschheit, Nationen noch von einander scheidet.

§. 145.

Fortsetzung.

Knüpfe ich damit das Entstehen, das Herausdrängen gleichsam verschiedener selbstständiger, in sich abgeschlossener und charakteristisch unterscheid-

Digitized by Google

barer nationaler Style aus dem allgemeinen öffentlichen Leben, das in unsrer Musik, entrückend sie einer bestimmten, in ihrem alleinigen Besitz befindlichen Kaste, begonnen, aus dem Kampfe gewissermaßen, den dieses Leben dann mit der Nationalität der verschiedenen Völker und mit der Geschichte ihrer politischen, wie scientivisch-moralischen Kultur zu bestehen hatte, — ich sage: knüpfe ich damit das Entstehen dieser und solcher verschiedener Style zugleich an eine weitere Verbreitung der Kunst auch, und scheine nicht minder doch unter den Völkern Italiens, Frankreichs und Deutschlands und *ihrer* Musik blos eine solche Verschiedenheit und Abgeschlossenheit annehmen zu wollen, daß bei einem jeden derselben eine besondere künstlerische Natur gleichsam und intensive Wesenheit sich voraussetzen läßt, so ziehe ich andrer Seits freilich auf den ersten Blick hin auch den Vorwurf eines Widerspruchs mir zu, indem noch kurz vorhin ich jenem Leben mit allen Elementen und Ingredienzen seiner moderen Gestaltung ungleich weitere Gränzen ausstrekte, und zeigte, wie auch in gegenwärtiger Periode, in der ersten Hälfte des vorigen achtzehnten Jahrhunderts schon die moderne Musik sammt ihrem ganzen gestaltungsreichen Inhalt gegen Norden sowohl als gegen Süden, gegen Westen wie gegen Osten von ihrem ersten Sitze aus sich weitere und immer völkermächtigere Bahnen gebrochen hatte; allein auch nur die oberflächliche Betrachtung ist es, der Schein, welcher einen solchen Vorwurf auf mich fallen lassen kann, — ein Schein, der sofort nicht mehr, nicht einmal im mattesten Schattenlichte noch existirt, so bald man sich erinnert, daß ich keineswegs auch vergaß, *diese* weitere Verbreitung unserer Kunst in ihrer gewonnenen Gestaltung nur als eine *äußere* zu bezeichnen. Nicht das *innere* Leben, nicht die *innere eigene* Anlage zur Musik war es, welche bei den Spaniern, Portugiesen, Dänen, Schweden, Engländern dadurch auflebte und zur vollen Entfaltung ihrer wirksamen Kräfte gelangte, sondern nur die Liebe, das Wohlgefallen an der Musik, das kaum in etwas Weiterem noch, denn in bloßer äußerer Theilnahme sich kund zu geben brauchte. An *innerer* Erstarkung gewann mit solcher Verbreitung die Musik und das öffentliche Musikleben nur in Deutschland, Frankreich und Italien oder auf dem Platze, wo überhaupt dieselbe die ersten Wurzeln und Keime ihrer modernen Gestaltung gefaßt und geschlagen hatte, und man kann wohl sagen, daß solche innere Gestaltung auch erst vorausgehen mußte, ehe eine weitere, selbst nur äußere Wirkung möglich werden konnte. Deutschland, Frankreich und Italien allein waren es, welche ziemlich mit gleichem Antheile die Entwickelung eines modernen Princips in unsrer Kunst beförderten, und wie der Baum, mögen seine Zweige sich noch so sehr und breit ausdehnen, fortan doch nur wurzelt und feststeht auf dem Boden, in welchen er gepflanzt wurde,

Digitized by Google

seine Früchte trägt und bietet je nur nach Beschaffenheit, nach dem innersten Charakter (wenn ich so sagen darf) dieses Bodens, so auch hier in Betracht der Stamm- und Geschlechtsentfaltung unserer Musik. Deutschland, Frankreich und Italien allein waren es (was meine bisherigen Darstellungen wohl hinlänglich beweisen), in welchen der Stamm dieser Entfaltung wurzelte und welche die nothwendig innere Kraft zu solcher auch in dem ganzen Umfange ihrer gesellschaftlichen Verhältnisse bargen, und Deutschland, Frankreich und Italien konnten es daher auch nur seyn, welche je nach Natur und Beschaffenheit dieser Verhältnisse einen derartigen Einfluß auf die Offenbarungen unsrer Musik im Allgemeinen zu üben das Vermögen hatten, daß sich wirklich charakteristisch verschiedene, eigene große nationale Style als ein unabweisliches Resultat aus dem bezeichneten Kampfe hervorheben konnten. Daher geschah es ja auch, daß jene Verbreitung der modernen Musik oder überhaupt der Musik mit ihrem modernen Inhalte mit jedem Schritte nur zunahm und anders, größer, weiter, kleiner oder geringer, sich gestaltete, je nachdem die Verbindung der ferneren europäisch-occidentalischen Völker und Nationen mit diesen drei musikalischen Stammländern eine engere, lebhaftere, innigere, oder entferntere, mattere und entlegene wurde. Der entferntere Norden, Dänemark, Schweden ꝛc., schöpfte den Athem seines musikalischen Lebens, seine Kräfte vornehmlichst aus dem näher gelegenen Deutschland, und um so bereitwilliger, als die Aeußerungen seines Volkslebens in ihrem natürlichen Triebe nach auswärtigen Beziehungen auch dahin besonders gerichtet waren; England und Holland hatten in solcher Weise ein gleiches Recht fast an Deutschland, wie an Frankreich und Italien, und machten sie Gebrauch davon, so häuften um so mehr sie fremde Kräfte in einer Mischung unter sich an, die niemals auch nur die Möglichkeit einer charakteristisch eigenen Selbstständigkeit erstehen lassen konnte; bei Spanien und Portugal — schauen wir zurück, und es war ziemlich derselbe Fall, wenn später auch der italienische Einfluß die vorherrschende Farbe in der Strömung behalten sollte; und mein Vergleich mit dem Baume, den ich machte in Beziehung auf Entfaltung und Erweiterung des öffentlichen Musiklebens, war wohl nicht unrichtig: in Deutschland, Frankreich und Italien wurzelte der Stamm, und als er hier erstarkt war zur Hervorbringung und Tragung früchtereicher Kronen, breiteten seine Zweige sich zwar aus auch mit mehr oder weniger üppigem Laubschmucke über das übrige Europa, doch jeden einzelnen nur gestaltend nach dem Stoffe, den zu eigener Nahrung er zog aus einem jener drei Wurzeln oder Stamm-Länder insbesondere. Eine heilige Trias, entsprossen aus einem

Digitized by Google

Geiſt und zum letzten ewigen Ziel auch ſtets wieder in demſelben aufgehend, doch dauernd unveränderlich auch in dreifach verſchiedener ſinnlicher Form.

§. 146.

Fortſetzung.

a) Deutſcher Styl.

Deutſchland — um darnach zur Betrachtung der einzelnen, ſolcher Weiſe jetzt entſtandenen nationalen Style in der Muſik auch überzugehen — Deutſchland hatte zunächſt und vor allen Völkern die Kraft und Bildung in ſich geſammelt, jene von Niederländern auf italieniſchem Boden erzeugte und nachgehends auch von den Italienern ſelbſt und vielfach genährte und gepflegte neue chriſtliche Muſik aufzunehmen und nach gegebenen Muſtern und Formen entweder dann, oder nach eigenen Weiſen und Bedürfniſſen auch in ſeinen Gauen, in ſeinem Herzen und ſeinen Tempeln zu üben und wirkſam zu machen. So war urſprünglich zwar die Muſik hier nichts Eigenes, nichts Selbſtgeſchaffenes gleichſam, ſondern — wie die bisherigen Darſtellungen zur Genüge beweiſen — im Grunde nur ein Geborgtes, ein Ueberkommenes. Indeſſen bis zu dem Zeitpunkte, bis zum Schluſſe des ſiebenzehnten und zum Beginn des achtzehnten Jahrhunderts hin, wo das moderne Princip in unſerer Kunſt ſich alleinige Geltung verſchafft, wo dieſe aus ihrem antik claſſiſchen Gewande zu einer vollkommen modernen Muſik ſich umgeſtaltet hatte, war das frühere Erborgte auch ein wahrhaft Eigenes, ein Eigenthümliches, ein aus ſich ſelbſt Erſtandenes, auf ſeinem eigenen Boden Erwachſenes ſchon geworden, und blieben dem italieniſchen Einfluſſe auch fortan hier, in Deutſchland, noch manche Thoren und Thüren geöffnet, ſo hatte dieſes da doch und namentlich da, wo die Muſik in Händen des Volks ſich befindet, auch ſeine ganze Nationalität ſchon in dieſelbe über- und aufgehen laſſen, ſo daß, wo dieſe ſich ſcheidet von jeder andern, auch ſeine Muſik in allen ihren Aeußerungen abwich bereits von der jedes andern Volkes, außer dieſes hätte von ihm ſelbſt erſt ſolche wieder empfangen: eine Verſchiedenheit aber und Abweichung, welche um deſto wirklicher und immer weiter und größer, bis zur vollkommenen Selbſtſtändigkeit eines eigenen nationalen Styls werden und heranblühen mußte, je tiefer und ſtets inniger jene Eigenthümlichkeit des ganzen Volkslebens mit der Zeit in die Muſik eindrang.

Unterlaſſe ich, dieſes Volksleben noch einmal zu beſchreiben, wozu im Laufe der gegenwärtigen Periode, namentlich im erſten Capitel,

Digitized by Google

genugſam Gelegenheit ſchon wurde. Sein Hauptzug war Innerlichkeit und der Ernſt, den ſolches Inſichgekehrtſeyn zur nothwendigen Folge hat. Das deutſche Gemüth war gekränkt, zerriſſen durch die Laſten, welche vergangene Ergebniſſe auf das äußerliche Leben des deutſchen Volks gebürdet hatten, und wie dieſe Ergebniſſe nach Außen hin ſelbſt alles nationale Gefühl zu unterdrücken drohten und tauſenderlei Farben aufzeichnen wollten, wo eine Farbe nur als äußerer Grund hätte dienen ſollen, wie in hundert und mehr Geſtalten das deutſche Volk ſein äußeres geſellſchaftliches Leben zu formen gezwungen war, da ſuchte es ſeine Kraft, ſeinen Troſt, ſeinen Zuſammenhang auch nicht mehr im Aeußeren, ſondern ſtets nur im Innern, im Innern des Herzens, der Seele und des Geiſtes noch. Je mehr ſein Wollen nach Außen hin ſich ſchwächen mußte, deſto mehr ſtärkte es ſich im Innern, und die reine Gemüthswelt, mit dem Ernſte, ſich in ſolche zu verſetzen, wies allein ihm den Wahlplatz all' ſeines Hoffens und Sehnens an. So im Leben, und ſo natürlich auch in alle dem, worin das Leben ſich offenbart; ſeine reinſte, ſeine ganze Offenbarung aber findet daſſelbe ſtets ja in der Tonkunſt. Daher das ſparſame und ſchwere Hinwenden der deutſchen Muſik damals zu dem Geſange und der Geſangs-Compoſition überhaupt, außer es hatte dieſelbe vorzugsweiſe ihre Richtung wieder genommen zum Gemüthe, war der Ausſpruch einer innern Glaubens- und Lebensmuthigkeit, eines Aufgehen der Seele zu beſſerer Hoffnung, war im frommen oder heitern Liede rein die Sprache des Herzens oder des Geiſtes: ein Zug, der ja bis heute auch noch — ich möchte ſagen Grundfarbe ächt deutſchen Tonlebens geblieben iſt. Deutſchland hatte Opernhäuſer ſchon bis Mitte des vorigen achtzehnten Jahrhunderts in Menge, doch aus eben jenem Grunde noch wenige oder gar keine eigentlichen deutſchen Opern. Eberwein und Stölzl waren außer den bisher ſchon Genannten ohngefähr noch die wirkſamſten Repräſentanten der deutſchen Muſik ſolcher Gattung; indeß ſchafften doch auch ſie, gleich Telemann und den übrigen, noch keineswegs mit ganzer Wahrheit aus dem Innerſten ihrer eigenen deutſchen Bruſt, ſondern waren Belehnten gleich, welche, wie von dort empfangen ihr Gut, auch den italieniſchen Lehnherren von jedem Produkte faſt ihren Tribut zu zahlen hatten. Das Wort in dem Geſange führte, ſobald es nicht dem frommen Glauben blos diente oder ſelbſt ein reiner hehrer Klang des innerſten Gemüths blos war, zu ſehr ab von der innern Richtung, die das deutſche Leben ſelbſt genommen, hinaus in die äußere Objectivität, und das war ein Widerſpruch mit dem eigenen Subjekt. Deutſchlands Stärke war gebrochen, und ſo fühlte es ſich auch noch nicht berufen

Digitized by Google

wieder zur *That*, sondern zu sammeln nur erst und zu pflegen neue Kräfte *in* sich selbst, und so mied es in allen seinen Offenbarungen und Lebenshauchen denn auch fortan noch die That, die an jenem Worte aber haftete. Es wäre zu viel Handlung in diesem gewesen und zu wenig Philosophie, welche das ganze System seiner tiefen Innerlichkeit ausmachte.

Wie zahlreich auch die einzelnen Opern- und andere dergleichen Anstalten seyn mochten: Deutschlands eigene und eigentliche, kurz diejenige Musik, in welcher *sein* eigenes Ich sich offenbaren und welche als der wahrhaftige Ausdruck seines ganzen und innersten Wesens angesehen werden konnte, war immer und hauptsächlich nur noch die *Instrumentalmusik*, aus dem Reiche der Vocal-Composition kaum mehr denn das Lied, die Motette und das Oratorium zu sich herüberziehend; denn wie einmal in jener, in der reinen Instrumentalmusik, das moderne Princip und Element seine festeste Stütze fand, so förderte dieselbe andererseits auch die tiefe reine Geistigkeit, welche deutscher Sinn vorzugsweise von allen seinen künstlerischen Formen forderte, und machte das Insichgekehrtseyn, die tiefe Innerlichkeit, nicht allein möglich, sondern durch die Trennung von dem erläuternden Worte sogar nothwendig, welche jener große nationale Lebenshauch auch auf die Gestaltungen unsrer Kunst als ein eigenthümliches Zeichen ihrer deutschen Wahrheit übertragen hatte. Gediegenheit, Würde und Ernst waren es, welche in diesem Hauche die Welt anwehten, denn darin allein und bestand vornehmlichst noch Deutschlands Kraft; und Gediegenheit, Würde Ernst forderte daher der deutsche Styl nicht nur von allem Inhalt und Formen der Kunst, sondern machte selbst sie zu seinem einzig wahren Zeichen. Der Instrumentalmusik als solcher liegt über den bloßen Stoff hinaus weit entfernt alles Aeußerliche, und es heißt ihr Gewalt anthun, etwa ein Aeußerliches, wie das Wort in seinem Begriffe nothwendig zu geben hat, in sie hineintragen wollen; zum Aeußerlichen aber war Deutschlands Sinn auch keineswegs gerichtet, und wählte er daher dasjenige Gebiet unserer Kunst auch hauptsächlich nur für sich, wo Stoff und Mittel sogar gebieten, blos Geistiges und rein Innerliches zu formiren. Ein Ernst hatte das schwer geprüfte, deutsche Volk ergriffen, ein Ernst mit unerschütterlich erhabener Richtung des Gemüths, und dieser Ernst war pulsirendes Element auch überall, wo der deutsche Geist schaffend etwa ins Leben trat. Geschah dies in der Vocal-Composition, so war doch ihr Ausdruck, ihr ganzes Ich, nach Form und Gehalt, hauptsächlich nur auf ein inneres Leben gerichtet, war bestimmt und fest, war kräftig *in* sich und so weit blos die sinnliche Aeußerlichkeit in sich aufnehmend, als solche von selbst haftet an dem darstellenden Stoff: ein Gepräge, das auch bis auf den heutigen Tag noch der deutschen Musik ihren bessern Theilen nach als charakteristisches Merk-

Digitized by Google

mal aufgedrückt geblieben iſt, ſo ſehr auch ſie andererſeits die ſinnliche Schönheit der Formen zur Bedingung wirkſamer Produktion zu erheben ſchon ſeit längerer Zeit angefangen hat, aber unumgänglich auch endlich anfangen mußte, ſobald mit der deutſchen Innerlichkeit auch ein Streben nach Außen, mit dem Selbſtgefühle auch ein Gefühl in der Welt und in der Geſellſchaft, mit dem durch ein Treiben von Jahrhunderten hindurch ſchwer erzeugten deutſchen Ernſte auch jene den Menſchen ſo ſehr eigene Behaglichkeit im Leben ſich wieder verband, kurz ſobald die Philoſophie aufhörte, allein das Syſtem des Lebens zu erfüllen, vielmehr mindeſtens zur Seite derſelben das Leben ſelbſt auch in ſeiner ganzen äußern Bedeutung ſich erhob.

§. 147.

Fortſetzung.

b) Italieniſcher Styl.

Ganz anders, ja umgekehrt möchte ich ſagen, verhielt es ſich mit Italien. Die überſchwenglichen Mittel, das Leben zu genießen, die ſich hier aufgehäuft hatten durch den Zuſammenfluß reicher Familien und Stände, durch die geringen Opfer, welche länger als ein halbes Jahrhundert hindurch, bei doch ſtets ungetrübter, reicher Produktion, der Unterhalt in Staat und Geſellſchaft für ſich forderte, — dieſe Ueberſchwenglichkeit der Mittel zum Genuß, dieſer kaum abnehmbare und zu vertilgende Reichthum erzeugte nothwendig auch die Luſt, das Verlangen nach demſelben. Dazu athmete mit der wärmern Luft der Italiener auch ſtets eine höhere Regſamkeit, Lebendigkeit der Leidenſchaften und Gefühle, uud wenn in Deutſchland der Sinn des Volkes ſich zurückwandte gleichſam von dem Leben, oder doch daſſelbe nur in ſeiner geiſtigſten Verklärung erfaßte, ſo war in Italien Nichts vorhanden, was jenem Triebe nach Außen, jenem Seligſeyn einzig im Genuſſe hätte Einhalt thun können. Es läßt ſich nicht ſagen, daß der Italiener damit aller Gemüthlichkeit und allem Ernſte des Selbſtgefühls fremd geworden wäre; im Gegentheile wiegte auch ſein Sinn ſich fortan gern noch auf den Flügeln innerſter Beweglichkeit des Herzens; doch wie eben dieſer Sinn hauptſächlich nur fand ſeine Anregung von Außen, durch das heiterere Bild der Natur und ihrer gefälligern Form, ſo war auch das durch ihn erzeugte Gefühl mehr wieder nach Außen denn nach Innen gerichtet, und am beſten bezeugt dies eben die Muſik. Nicht verkennen läßt ſich, ſchauen wir in jene ältern, ächt italieniſchen Weiſen, daß ein reines, heiliges Seelenleben aus ihnen und durch ſie ſpricht; doch iſt es nicht die deutſche Innerlichkeit auch zugleich jene Feſtigkeit, das Bewußtſeyn von Endzweck und Mittel. Es iſt Empfindung in den Weiſen,

Digitized by Google

ja tiefe Empfindung, aber kein eigentliches Gefühl, kein subjectives Empfinden, sondern ein Empfinden des Willens nur, der seine Thätigkeit immer nach Außen, immer zur That auch richtet. Nach Außen aber ist der Gestaltenreichthum unendlich, läßt unentschlossen, und daher nirgends auch eine Bestimmtheit des Ausdrucks dort. Es wäre ungerecht, wollten wir von der italienischen Musik, wie sie heute ist, ab- und auf ihre Beschaffenheit zu Zeiten vorliegender Periode sehen; doch so bald sie in derselben anfing, eine eigene nationale Selbstständigkeit, einen eigenen nationalen Ruf und Charakter in sich auszubilden, baute sie ziemlich auch schon fort auf derselben Grundlage, auf welche sie nicht minder heute noch und in ihrer jetzigen Physiognomielosigkeit (genau genommen) sich stützt; denn nicht daß sie in Folge jenes Scheins von Gemüthlichkeit und Seelentiefe, den die Weisen noch über sich ausbreiteten, der Form wie dem Inhalte nach auch den darzustellenden Stoff sich heraufgeholt hätte aus einer innern, tiefern Gemüthswelt, sondern war die Empfindung, die in ihr noch athmete, eine rein äußerliche blos, eine nach Außen nur gerichtete, eine gewissermaßen objective Empfindung, so nahm sie jenen solchen Stoff auch aus der Außenwelt, und sollte demnach das Leben selbst es nur seyn, das sie darstellte, so war es natürlich auch das Leben in all' jener Ueppigkeit und jenem Verlangen nach Lust und Genuß, worin dasselbe unter Italiens Himmel seit so langer Zeit schon sich bewegt hatte. Nur von seiner frohesten, heitersten Seite kannte der Italiener damals das Leben, und so faßte er denn Alles auch, was darauf Bezug haben konnte, nur von solcher Seite auf und stellte in solcher Weise es dar; aufs Leben aber, mit all' seiner Sinnlichkeit, war die italienische Musik, gegenüber der deutschen, gerichtet, und daher mußte sie bei ihm dann selbst auch zur That werden, konnte sie die Formen ihrer Aeußerung hauptsächlich nur entnehmen aus dem Vocale, aus der Oper, wo Wort und Handlung solches Streben nach That verwirklichen, wo kein Zwang und keine Veranlassung ist, von der Außenwelt sich loszulösen und allein mit einem Innern sich zu beschäftigen, wie in der Instrumentalmusik, sondern wo das Innere gewissermaßen zu derjenigen Persönlichkeit auch gelang, die den verlangenden Sinn befriedigt: eine Bemerkung, welche den aufmerksamen Beobachter sofort zu der fernern dann führt, daß mit diesem Haften der italienischen Musik an der Aeußerlichkeit sie in der sinnlichen Befriedigung doch noch nicht all' und jeden innern, tiefern, geistigen Stoff von sich abgewiesen hatte, nur sollte solcher Stoff nicht blos oder vornehmlich zur geistigen Anschauung gebracht werden in ihr, wie in der deutschen Musik, sondern zu wirklich sinnlicher Anschauung, was ein Verbinden seiner mit der äußern That nothwendig machte, und was eben der Punkt ist, worin die italienische Musik sich wieder von der französischen unterschied, die, wie

Digitized by Google

lediglich auf die Sinnenwelt gerichtet, ſo allen ihren Stoff auch nur aus der Sinnenwelt entlehnte. Begreiflich meine ich hier nicht den darſtellenden Stoff etwa, ſondern den darzuſtellenden Inhalt, denn jener gehört überall nur der Sinnenwelt an. Wie ich andern Orts ſchon einmal mich ausdrückte, ward die deutſche Muſik, bei ihrer nationalen Entwickelung in der modernen Geſtalt, gewiſſermaßen zu lauter Geiſt im Leibe, die italieniſche aber zu lauter Leib im Geiſte, und die franzöſiſche — ſoll ich ſofort weiter gehen — zu lauter Leib im Leibe. Das Aufgehen des Leibes im Geiſte ſetzte auf Seiten der deutſchen Muſik ein Entledigen aller Aeußerlichkeit und alles Begriffs von That voraus, und daher ihr Zurückkehren meiſt von dem Vocale zum Inſtrumentale oder ihr energiſcheres, kräftigeres Ausarbeiten jenes; das Aufgehen des Geiſtes im Leibe aber in der italieniſchen Muſik nöthigte zu einem Entblößen von Allem, was der Form noch den Schein geiſtiger Verklärung hätte aufdrücken können, und daher nicht allein ihr vorzugsweiſes Haften an dem Vocale und deſſen möglichſt glänzender Ausbildung, ſondern ihr gänzliches Unterordnen des Inſtrumentale auch, wo ſolches mit jenem ſich vereinte, während die franzöſiſche Muſik wieder in eben dieſem Vereine allein nur ihre höchſte Aufgabe finden konnte.

§. 148.

Fortſetzung.

c) Franzöſiſcher Styl.

Durch die engen Verbindungen nämlich, in welche Frankreich mit Deutſchland in der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in Folge von mancherlei politiſchen Verhältniſſen gelangt war, hatte — wie ich auch andern Orts ſchon erklärte — zwar die deutſche geiſtige Tiefe auch dort ſich einen bedeutenden Einfluß zu verſchaffen gewußt, doch weniger in der Praxis denn in der Theorie, weniger in der Anwendung als in der bloßen Speculation. Für jene war das Jahrhundert eines Ludwig XIV. noch immer der einzige Maaßſtab, die thatenreiche und glänzende Zeit einer Regierung, in welcher ein Turenne, Condé und Luxemburg lebten, und in welcher die franzöſiſche Literatur ihr goldenes Zeitalter gefeiert hatte und in welcher natürlich ſomit auch die Kunſt ein gleiches gefeiert haben mußte. Daher das Feſthalten an Lully und ſeinen Manieren oder das Ueberlieben deſſen, was er eigentlich wollte: ein Ueberlieben, das begreiflich ſeinen Weg nur nach Außen hin nehmen konnte, und das, auf ſolchem Wege die höchſt möglichſten Triumphe zu feiern, dann auch alle Mittel im Vereine aufbot, deren je nur der Muſik zu Gebote ſtanden. Man bemerkte die Wirkungen des Inſtrumentale in Deutſchland — ſofort mußte es auch dem franzöſiſchen Vortrage, und in

Digitized by Google

weiteſter oder erweiterter Ausdehnung zwar, dienen, und nicht in gleicher Richtung nach Innen, ſondern nach Außen; blendend war der Schimmer, den das italieniſche Vocale um ſich verbreitete, und Glanz ja das Streben, der Pulsſchlag aller franzöſiſchen Nationalität, ſo mußte flugs auch dieſes vereint wieder mit jenem Inſtrumentale und durch Maſſenhaftigkeit eben das erreichen, was auf dominirende, auf ſtolze Maſſen vornehmlichſt nur eindringt. Wir müſſen bewundern, wie es Frankreich, das damals ſo manchen ausgezeichneten und um die Entwickelung der muſikaliſchen Wiſſenſchaften hoch verdienten, unſterblichen Mann zählte,*) — wie es dieſem Frankreich möglich ſeyn konnte, auf ſo entſchiedene Weiſe ſeine Praxis von der Theorie zu trennen, ſein Können von dem Wiſſen und ſein Handeln von dem Wollen; aber begreifen werden wir es, wenn wir bedenken, daß eben der Tag damals vergangen war, an welchem durch Thaten und Thatenkampf Frankreich groß, ein europäiſch-bedeutungsvolles Land geworden, und wie alles ſein Volk, ſtolz in dem Errungenen, nun fortan auch nur wollte Thaten, in jeder Aeußerung ſeines Lebens, aber Thaten, nur vollbracht durch imponirende Macht. Im Glanz, im Prunk, im Siege durch gewaltige Maſſen ſah das Volk ſich wieder, und Glanz, Prunk, Maſſenhaftigkeit, ſelbſt im Kleinen, daher überall. Der Hof eines Ludwig XIV. war der Inbegriff des ſiebenzehnten Jahrhunderts: auf das achtzehnte konnte der Reflex ſeiner Pracht und Ueppigkeit kaum anders als damals er ſelbſt wirken, und um ſo gewiſſer, als die Regierung eines Herzogs Philipp von Orleans (unter Ludwig XV.) und eines Cardinals Fleury die beſten Mittel bot, ſolchen Reflex zu verbreiten und zu erhalten. Ihre Kunſt, Reichthum und Wohlhabenheit in Frankreich zu häufen, und dem Lande Anſehen und Rang in der Welt dadurch wieder zu verleihen, legten auch dadurch unerſchütterliche Grundmauern unter den Sinn, der ſich kaum vorher ſchon der Nation bemächtigt hatte, und wenn auf der einen Seite ſich förderte das Gefühl der Macht, den Stolz und das Bewußtſeyn unermeßlicher Mittel, ſo trat anderer Seits auch das Verlangen nach Luſt, nach Genuß und Befriedigung der zügelloſeſten Sinnlichkeit noch zu beiden. Wir begriffen früher,**) wie Lully, der Italiener, ſo componiren mochte, wie er componirte, und ſich ſelbſt zuwider gleichſam anhäufen Maſſen auf Maſſen (nach damaligen Mitteln), in der prunkvollſten Verbindung des Inſtrumentale mit dem Vocale ſeine Aufgabe finden? — Sein Dienſt am Hofe eines Ludwig XIV. gab uns Aufſchluß über das Räthſel. War der des jungen Königs Ludwig XV. viel

*) Vergl. das zweite Capitel dieſer Periode §. 106 ff.
**) S. das ſechste Capitel der vorigen Periode §. 80 ff.

Digitized by Google

anders? — Würdete sich nicht der Cardinal Fleury eben dadurch, daß er das sittenlose Privatleben des unerfahrnen Monarchen durch Lustdirnen begünstigte und ihm die Marquise von Pompadour in die Arme führte, ungeachtet so mancher anderen wahrhaften Verdienste um den Staat und das Volk, den Fluch der Nachwelt auf? — Ich darf wohl einer weiteren Analyse mich überheben, und es liegt Grund genug vor, wie die französische Musik und der eigentlich nationale Styl derselben so ausarten mochte in sinnliche Ueppigkeit, in pure Materialität, von der Königlichen Maitressenwirthschaft vielleicht als das einzig Gute nur noch erbend die Eleganz, und eine süße weibische Weichlichkeit, wo die Massenhaftigkeit wirken zu lassen nicht am Ort war. Allen Prunk und alle Unbändigkeit italienischer Vocalisation hatte sie, die französische Musik, geborgt, nur Nichts auch von der Gemüthlichkeit, welche immer noch Italien diesem seinem Vocale unterlegte; den gesammten Organismus des deutschen Orchesters wußte sie, und in sogar möglicher Erweiterung noch, mit jenen Formen des Gesanges zu verbinden, nur Nichts auch von dem tiefen geistigen Leben, das in diesem Organismus athmete. Nicht eine dynamische, sondern nur eine mathematische Erhabenheit kannte die französische Musik mehr, und machte sie es sich zum Grundsatz daher, zu einem eigenthümlichen Zug des Charakters, weniger zu erheben, denn blos nur zu imponiren, so mögen wir in dem Verlangen des Volkes, groß zu seyn nach Außen hin, in seiner gewaltigen Thatkraft, den Grund davon finden. Glanz ward von dem Augenblicke an, wo sie ein wahrhaft nationales Interesse in sich aufgenommen, und d. h. schon von Lully's Zeiten und seinen Opern mit französischen Volksmelodien an, ihr einziger Endzweck, aber im natürlichen Gefolge ihrer Pflegschaft von Seiten des Hofes und des Volkes auch nur Glanz nach Außen hin, nur Glanz in der Form, in dem wirkenden Stoff; und hat sie dazu (durchschnittlich) nicht bis auf den heutigen Tag auch jedes Mittel für gut genug gehalten, so daß ihr keines dazu zu schlecht war? — Correct wollte sie seyn die französische Musik, und Rameau wandte nicht geringe Kräfte dazu auf, ihr dieses Gepräge durch Systematisirung der Theorie des harmonischen Satzes zu verleihen; doch unterlag solches Streben unabweislich dem Verlangen nach Eleganz, das Gebot französischer Natur war, doch auch eben der lecke Punkt, mit welchem das ganze Schiff alsbald an dem Fels ächt künstlerischer Wahrheit scheiterte, wir nicht minder wohl die Ursache, warum in der ganzen Periode, außer Rameau, kaum ein einziger historisch bedeutungsvoller Componist in Frankreich sich hervorthat: eine Meinung, von welcher die Geschichte der folgenden Periode vielleicht die beste Bestätigung bietet.

Digitized by Google

tere Entwickelung des früher schon in die Kunst überhaupt eingedrungenen modernen Elements. Jener Umwandlung, welche unsere Musik im siebenzehnten Jahrhunderte erfahren, die Reformation, welche mit ihr vorgegangen, und welche aus den Fesseln einer antiken Classicität sie loswand und hinüberführte in das Reich eigentlicher Freiheit und wahrhaft schöner Kunst, — dieser Reformation und Umwandlung ihre möglichste Vollendung zu geben, war die letzte und eigentlichste Aufgabe der ganzen ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Daher ihr vorwaltendes Streben, die Instrumentalmusik immer freier, selbstständiger, abgeschiedener und beziehungsloser neben der Vocalmusik zu entwickeln, denn in diesem Loslösen des Instrumentalen von dem Vocalen eben hatte das moderne Princip seinen wesentlichsten und haltbarsten Stützpunkt gefunden; und daher ihr eifriges Bemühen, alle Erfünde, welche auf dem Wege solcher Entwickelung gemacht wurden, möglichst gleichmäßig und treu auch zu übertragen auf den Gesang. Das freie, kühne Erwachsen des Virtuosenthums in jeder Richtung, — es war der erste und lebendigste Nachhall des Rufs, welchen die entfesselte Schönheit der Kunst als höchstes Princip auch in unserer Musik gethan. Doch nun traf dieser Nachhall als nächste Resonanz auch den Erzeugungspunkt, aus welchem alle Musik hervorgeht, und die Verschiedenheit der Gefühls- und Denkweise unter jenen Nationen, in denen die sonach modern gewordene Kunst ihre eigentlichste und wirksamste Pflanzstätte aufgeschlagen, konnte nicht anders — worauf sie selbst auch wieder beruhen mochte — als einen Streit hervorrufen, der je auch die Verschiedenheit der Formen, welche vorzugsweise der einen oder andern dieser Nationen ein höheres Geschick zur besondern Pflege überwiesen hatte, ebenfalls wieder einen eben so innigen wie später entscheidenden Einfluß üben mußte.

Nicht die Vocalmusik blos, auch die Instrumentalmusik, in ihrer Abgeschiedenheit von jener, war aus Italien übergekommen nach Deutschland; doch kaum auch hatte die stattliche Pflanze hier eine tiefere Wurzel geschlagen, als ihre weitere Entwickelung nicht mehr geschah etwa nach italienischem Sinnen und Wollen, sondern, wie genährt an deutschen Herzen, so auch lediglich nur nach dessen Denken und Fühlen: es entspann sich der Kampf zwischen geistigen und physischen Elementen, von welchem ich im ersten Capitel der vorigen Periode schon gesprochen*), welcher geführt wurde gewissermaßen zwischen deutschen und italienischen Kräften, der in nächster Folge dann einen ebeneren

*) Vergl. daselbst besonders die §§. 104 ff.

Digitized by Google

Boden auch unterlegte der wissenschaftlichen Speculation in unserer Kunst überhaupt*), und welcher endlich, da der Geist stets doch überlegen bleiben muß dem Leibe, auch die Ursache war, warum Italien, warum alle drei modern-musikalischen Stammländer, Italien, Frankreich und Deutschland, sich immer mehr und weiter von einander abwendeten, jedes für sich eine Richtung sich öffnend, in welcher es glaubte, die Zwecke und das Ziel der Kunst nach seinen Bedürfnissen und im Einklang zu seiner eigenthümlichen Wesenheit am sichersten und besten zu erreichen; warum vor allen aber Italien so ganz und gar sich endlich loslöste von jedweder andern als blos leitenden ausländischen Beziehung, und (mehr denn Frankreich) Deutschland den Rücken wendend in der Befriedigung des sinnlichen Bedürfnisses allein noch die Aufgabe seines Strebens wie das Mittel jener reformatorischen Vollendung finden zu müssen wähnte**); warum es, weil es einmal nicht Herr werden konnte auf instrumentalem Gebiete, wo zunächst der Kampf sich entsponnen, die Instrumentalmusik, als Gegenstand besonderer Pflege, lieber ganz dann fahren ließ, und für seine Zwecke die Waffen ziemlich allein nur auf dem ihm eigenthümlicher auch angehörenden vocalen Gebiete noch führte, und warum Deutschland dagegen, da in der Instrumentalmusik ihm der Sieg geworden, und die Instrumentalmusik doch eben der hauptsächlichste Boden war, in welchem die neue Kunst mit der tiefsten ihrer Wurzeln haftete, vornehmlichst auch diesem Boden nur seine Kräfte zuwandte, Italien willig die Herrschaft da lassend, wohin Neigung und natürliche Stimmung, bei der einmal angenommenen und noch keineswegs durch irgend welche höhere Kritik gereinigten, also immer dem Wechsel noch unterworfenen Form, es schlechterdings auch noch nicht führten.

§. 150.

Fortsetzung.

Ich will nicht sagen und habe auch nirgends noch gesagt, daß nach meinem Dafürhalten für die Kunst selbst (augenblickliche Mißverständnisse und Extravaganzen abgerechnet) und ihre Entwickelung sonderliche Nachtheile aus diesem Kampfe und Streite erwachsen wären; im Gegentheil konnte er allein nur zu jener Centralisation der Kräfte Gelegenheit geben, welche überall nothwendig ist, wo wirklich etwas Großes, Förderndes und Energisches geschehen soll; und traten die beiden Partheien auch immer schroffer sich einander gegenüber, so daß die Möglichkeit einer Vermitte-

*) Vergl. das gesammte zweite Capitel der vorigen Periode.

**) Man sehe das letzte Capitel der vorigen Periode, besonders die §§. 147 ff.

Digitized by Google

lung der ſtreitenden Potenzen, in welcher allein noch der Schlüſſel zum eigentlichen und wahren letzten Endzweck gefunden werden konnte, immer weiter ſich zu entfernen ſchien, ſo geſchah auf den einzelnen Seiten ſelbſt doch mehr, und hatten in jedem beſondern Bereiche ſich die Kräfte und Mittel nur erſt dergeſtalt gehäuft und erweitert, daß der Kreis ihrer Thätigkeit nothwendig auch ein ungleich größerer werden mußte, ſo rückte inſofern auch der Augenblick jener Vermittelung wieder um deſto näher, als in dieſer Vergrößerung der beiden Kreiſe unausbleiblich auch deren äußerſte Grenzen ſich ſtets näher und näher zu ſtehen kommen mußten. Iſt überall doch das Extrem auch der nächſte Berührungspunkt des Gegenſatzes.

Indeſſen kann doch auch nicht geleugnet werden, daß die Hartnäckigkeit und Schroffheit der beiden Gegenſätze, auf die einzelnen Formen, den formalen Theil der Kunſt übertragen, in welchem allein dieſe ſich bemerklich zu machen vermochten, hier unvermeidlich zu Ausartungen und was damit nur irgend verwandt iſt Veranlaſſung geben mußte, — zu Ausartungen, die eben ſowohl geeignet waren, für den Augenblick das eigentliche und wahre Intereſſe der Kunſt zu hemmen, als ſie andrer Seits wieder die Urſache wurden, warum abermals der Tag einer Reform in derſelben heranzubrechen hatte, an welchem das Uhrwerk des allgemeinen großen Rhythmus der Zeit und ihres Inhalts dann zuverſichtlichſt auch die Stunde eben jener Vermittelung wohl zeigte. So haben wir geſehen*), wie auf der einen Seite das geiſtige Element, und bei den minder begabten Kräften beſonders, welche ſeine Richtung ausſchließlich befolgten, faſt zu einem völligen Ausſchluß des Antheils zu führen drohete, den unſer Gefühl an allen Kunſterzeugniſſen unverweigerlich zu nehmen das Recht hat; wie es die Symmetrie in den Kunſtgeſtalten nicht mehr begreifen wollte als blos ſchönes Ebenmaaß der Formen, als die Harmonie der Theile im Einzelnen wie im Ganzen, ſondern hauptſächlich nur als das architektoniſche Maaß, zu welchem die Mathematik und Größe der Zahlen den einzigen Schlüſſel bietet; und wie in ſeinen innern Theilen, was den Ausdruck, das Object der Darſtellung betrifft, es ſonach ſich nicht etwa mehr oder hauptſächlich doch wandte an das Vermögen der Seele, ſondern faſt allein an das des Geiſtes, an das des Kopfes ſtatt des Herzens oder doch des Herzens und Kopfes zugleich; ſahen ferner und auf der andern Seite aber auch**), wie das phyſiſche Element, hatte je es vorher noch den Geiſt im Körper gewollt und blos gegen eine totale Unkörperlichkeit in der Kunſt ſich aufgelehnt, nunmehr in ſolcher Folge und als gleiches Maaß der Steigerung faſt allen geiſtigen In-

*) Vergl. das erſte Capitel voriger Periode, beſonders § 104.

**) Vergl. das dritte Capitel der vorigen Periode, beſonders die §§. 128 ff.

Digitized by Google

halt von sich entfernte und lediglich, ausschließlich in der Befriedigung der Sinne, in dem sinnlichen Reize und der Anhäufung aller Mittel, welche solchen Reiz nur irgend noch zu vermehren vermochten, die Aufgabe und den letzten Endzweck unsrer Kunst zu finden und zu bestätigen strebte. Aus der Oper, als der hauptsächlichsten Form, in welcher eben dieses sinnliche Princip sich geltend machen konnte, und die bis dahin auch ziemlich ausschließlich deshalb in den Händen der italienischen Kunst sich bewahrt hatte, war fast jeder Schein eigentlicher und ächter Dramatik gewichen, und an deren Stelle hatte eine Ueberschwenglichkeit des lyrischen Gesanges Platz genommen, die freilich am meisten geeignet seyn konnte, dem ebenfalls in der Ausübung eingerissenen und hier wie dort sein Wesen treibenden oligarchischen Systeme einen fördernden und erwünschten Stützpunkt zu bieten, doch andrerseits auch eben jenen Ausschweifungen die nächste Hand bot, welche unsere Kunst von jedem Begriffe wahrer Schönheit immer weiter entfernte und sie herabzog zu Nichts weiter als blos zu einem gefälligen Spiele überreizter sinnlicher Lust. Es ist wohl nicht nöthig, daß ich den Beweis aus den einzelnen Facten besonders wieder hervorhole; es sind diese zur Genüge dazu niedergelegt in den angeführten Stellen und überhaupt der bisherigen Geschichte; lasse ich aber nicht unbemerkt, daß durch das leidenschaftliche und starre Verfolgen dieser Richtung der Musik jener Zeit im Ganzen ungleich mehr geschadet ward, denn durch die Einseitigkeit erster. Im Gesange mit allen seinen Formen hauptsächlich nur ist es, wo unsere Kunst sich zu einem Eigenthume des Volkes, der Menschheit gestaltet, wo sie auf diese als solche erfolgreich zu wirken vermag, und in welche Form, in welches Gewand der Gesang sich hüllt, als Solches erscheint demnach die Musik im Großen, zumal trennt das Orchester in solcher Weise und in solcher Richtung wie damals sich von demselben ab, wo es Eigenthum nur seyn kann einer kleinen Zahl Auserwählter. Dazu ist die Oper eben diejenige Form in der Vocalmusik, welche nicht sowohl durch ihre Größe, als durch das Umfassen aller Kräfte und Mittel, durch welche irgend nur die Musik überhaupt zu wirken vermag, auch den mächtigsten und tiefsten Einfluß übt auf das Volk, auf die Masse und deren Glauben in allen Dingen verwandter Begriffe; und wie daher in dieser, in der Oper, unsere Kunst sich gestaltet, so will sie auch angeschaut seyn im Großen, wollen wir ihren Zustand begreifen im Ganzen, und der Gestalt und Weise zwar, daß, soll irgend eine Einwirkung auf diesen Zustand, auf die Musik im Allgemeinen, geschehen, dieselbe ihren Weg dahin sicher auch nur finden kann durch die Oper.

Digitized by Google

§. 151.

Gluck's Erscheinen.

Derjenige unter den Tonmeistern jener Tage, welcher alles Dieses gleich sehr begriff, und der sonach nicht blos überzeugt war und einsah, daß auf keinem von beiden eingeschlagenen entgegengesetzten Wegen, bei fernerm gleich einseitigem Verfolgen derselben, unserer Kunst letzte und höchste Bestimmung erfüllt werden könne; der nicht blos zu messen verstand mit richtigem Meßstab den Abgrund, in welchen unaufhaltsam unsere Musik, so schwer sie kaum ein halbes Jahrhundert vorher andern Fesseln sich entwunden, hätte stürzen müssen, wenn länger noch jene sinnliche Leidenschaftlichkeit das einzige Idol ihrer Lebensäußerung geblieben wäre, und anderer Seits auch zu würdigen und zu schätzen mit hellem Blick die Einseitigkeit und Enge, in welcher ewig sie hätte beharren dürfen, wenn ferner sie im entgegengesetzten Falle sich hätte binden wollen blos an den Begriff des Verstandes als das Objekt ihrer Darstellung, sondern der mit eben so vieler Klarheit auch erkannte, daß, sollte je dem Uebermaaße, dem gänzlichen Falle dort wie der Entwirrung hier, ein wirksam hemmendes Ziel, ein Damm gesetzt, sollte je eine Vereinigung beider Extreme erzielt und auf solchem Wege die Kunst wieder auf den rechten Pfad zu ihrer Bestimmung geführt werden, dies nur geschehen könne durch die Oper, durch eine totale, durchgreifende Reform dieser größten und volksthümlichsten Kunstform, — der Erste, welcher alles Dieses gleich hell und kräftig einsah und dem ein höherer Wille dann die Mittel und Kräfte auch verliehen hatte, das, was er begriffen und erfaßt, mit eben solch' energischen Sinne durchzuführen, dieser Mann war Gluck, jener Meister, welcher demnach als einer der thaten- und erfolgreichsten, wirksamsten und kräftigsten Gestalten in unserer gesammten modernen Kunstgeschichte seit Alessander Scarlatti's Tagen hervorragt, und dem wir daher vor allem Weitern auch wohl die Achtung und Aufmerksamkeit schulden, uns über seine Person etwas näher noch hier zu unterrichten.

Christoph Ritter von Gluck war im Jahre 1714 auf der Fürstl. Lobkowitz'schen Herrschaft Weidenwangen in der Oberpfalz, nahe an der böhmischen Grenze, geboren. Dies Alter in Betracht ziehend dürfte dem Unkundigen vielleicht auffallen, wie hier sein Erscheinen erst in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts gelegt werden mochte; indeß wird die folgende Geschichte den Grund davon zur Genüge zeigen. Gluck's Vater, Alexander mit Vornamen, diente als fürstl. Jägermeister auf jenem Gute. Den Sohn für die Musik zu bestimmen, beredete denselben ein seltenes Talent, das dieser dafür an den Tag legte. Er machte zu dem

Digitized by Google

Ende seine Studien zuerst in Prag, wo er namentlich zu einem guten Instrumentisten sich ausbildete*), und ging siebenzehn Jahre alt alsdann nach Italien, um unter Martini die Composition zu studiren. Den nöthigen Unterhalt erwarb er sich dort durch Dienste, die er in der Privat-Capelle des Prinzen Melzi in Mailand leistete. 1741 ward hier (in Mailand) seine erste Oper aufgeführt, „Artaxerxes," dann in Venedig ein Jahr später seine zweite, „Demetrius." 1745 wandte er sich nach London, von da nach Copenhagen, von hier schnell nach Italien und endlich in sein Vaterland zurück, daselbst in Wien sich eine bleibende Stätte suchend. Achtzehn Jahre mochten es seyn, welche die Zeit bis dahin umfaßte, und hatte Gluck in dieser Zeit auch mehr denn vierzig Opern schon geschrieben, so war er in allen doch mehr oder weniger noch dem einmal herrschenden italienischen Style gefolgt. Mag es seyn, daß er in der einen oder andern dieser Opern auch damals schon hie und da nach einer gewissen, den Zeitgenossen fremden Wahrheit des Ausdrucks strebte, so haftete im Ganzen er immer doch damit noch an der einmal stereotyp gewordenen italienischen Opern- und Scenenform, die — wie zum öfteren gezeigt — jedem Pulsschlage tieferen, regeren, ächt dramatischen Lebens widerstritt, und wir erklären uns, wie bis dahin auch der Name Gluck unter der Masse von Tonsetzern, die eben sowohl sich mancher ephemeren Erfolge zu erfreuen nnd zu rühmen hatten, für die Geschichte gänzlich verschwinden mochte, und wie der Mann später selbst auch die ersten dreißig Jahre seiner Wirksamkeit für völlig verloren aus seinem Leben schelten mochte, so Unrecht er damit that, da hinabgezogen in den Strudel selbst er zuvor doch wohl werden mußte, ehe er dessen Untiefen und Verkehrtheiten auch zu begreifen vermochte. Geben wir zu, daß die Zeit des Erwachens etwas lange dauerte, doch früher herangerückt wären Geist und Leib wohl nicht so sehr erstarkt gewesen, das Bewußtseyn des Berufs nicht so hell, und der Wille, ihn zu erfüllen, nicht so energisch. Gluck war bis dahin vor allen in den Fußtapfen eines Jomelli und Pergolese gewandelt, und je sicherer er dieselben gefunden, desto gewisser feierte er auch manchen Triumph; gleichwohl kehrte er, und nach schnell gefaßtem Entschlusse zwar, unbefriedigt und mit einem nagenden Verlangen nach Größerem und Höherem im Herzen nach Wien zurück. Es war jener Augenblick des unbewußten hellen Aufblickens, der Ahnung und Vernehmung einer Stimme, welche wir hören aber kaum verstehen, und von der wir nicht

*) Vorzüglich soll Gluck in dieser Beziehung sich durch ein für damals meisterliches Violoncellspiel ausgezeichnet haben, was um so mehr Aufsehen erregen mußte, als zu jener Zeit das Violoncell noch weniger gekannt war.

Digitized by Google

wiſſen, woher ſie kommt. Achtundvierzig Jahre war er alt geworden; die Hofſpiele, für welche ſonſt er ſo eifrig gearbeitet und denen ſo manchen koſtbaren Zeitvertreib er einverleibt hatte, — ſie ſagten ihm nicht mehr zu; er ſchrieb Einiges, hatte ſelbſt aber keine Freude daran; zog er ſich daher in die Einſamkeit zurück, und hier, in einem Garten ſtill und entfernt von allem öffentlichen Geräuſche lebend, hier ſollte dann wirklich auch ſein großer, gereifter Geiſt ſich ſeiner bewußter und lichter werden. „Nicht zu verkennen ſind“ — ſo ſprach er wohl in jenen Tagen ungeſtörteren, tieferen Denkens und des Entferntſeyns von aller drangvollen, ehrgeizigen Geſchäftigkeit des italieniſchen Theaterlebens — „nicht zu verkennen ſind die Vorrechte, welcher ein Sänger für ſich anſprechen darf in der Oper, nicht beſtritten auch kann werden, daß die Oper mehr denn jede andere Muſikform ein annehmliches, heiteres, dem Volke verſtändliches Spiel der Töne in ſich ſchließen muß; indeß ſollte deshalb ſie ſelbſt auch ganz herabſinken müſſen zu einem Spiele, ſollte die Kunſt wirklich nichts Höheres in ihr zu bieten haben, und für ihren Schöpfer, für das Talent und die Kräfte des Tonſetzers kein anderes Verdienſt von ihr mehr übrig bleiben können, als damit der ſchauenden Maſſe Diener in den Stunden Langerweile geworden zu ſeyn? — Schwerlich, nein — gewiß nicht; ja gewiß müſſen alle dieſe Annehmlichkeiten und weiteren Bedingungen ſich auch vereinigen laſſen mit tieferen Intentionen des Componiſten und vereinigen laſſen mit dem Begriffe, auf welchem nach aller Lehre ſchon allein ſich hebt unſere Muſik zu einer wahrhaft ſchönen, zu einer wahrhaft geiſtigen Kunſt.“ Und kaum geſprochen wohl ſo zu und mit ſich ſelbſt, ward der Gedanke auch dem Operndichter Calſabigi, zu dem Gluck das meiſte Vertrauen hatte, zu weiterer Ueberlegung mitgetheilt. Der geniale Meiſter fühlte ſich — wunderbar genug! — keineswegs überraſcht dadurch; auch bei ihm hatte manch' ähnlicher Gedanke ſchon Raum zu faſſen begonnen, und daß ein begabter Tonſetzer, wie Gluck, ihm jetzt damit entgegentrat, war wahrlich hinreichend, die ſchönſten Hoffnungen auf bereits geſchaffene Pläne zu bauen. „Orpheus und Euridice“ ward von beiden in den Jahren 1762—1764 geſchrieben, und der erſte Schritt auch zur bevorſtehenden und beſchloſſenen Reform war geſchehen; „Alceſte“ folgt (1768) — der ganze alte Bau zittert und ſeine Grundfeſten bereits beben unter dem Jubel des Beifalls; 1772 führt den Helden ein Ruf nach Paris an die große Oper, — das Feld iſt geräumiger und — wie ich ſpäter darzuthun haben werde — geeigneter auch für die Früchte, zu denen er den Saamen auszuſtreuen ſich vorgenommen; die beiden „Iphigenien“ erſcheinen, dann die „Armida,“ und rief im Jahre 1787 auch ſchon der Tod durch einen Schlagfluß Gluck von dieſer Welt und aus

Digitized by Google

seinem Wirken hinweg, gleichwohl war das große Werk bereits in so weit wenigstens vollendet, daß zu seinem ganzen Vollbringen es nur eines geschickten Ausbaues und der gehörigen Verbreitung noch bedurfte, — jenes große Werk nämlich, das nicht allein der Oper, sondern, und wenn zunächst auch dieser insbesondere, so nicht minder doch und mittelst jener der gesammten Tonkunst eine Umgestaltung geben sollte, welche von da an Grundlage geblieben ist für allen Bau, der in ächtester Weise nur je in ihrem Bereiche ward begonnen.

§. 152.

Fortsetzung.

Allerdings fand auch Glucks Streben, so entschieden es nachgehends das Idol wurde, um welches alle ächt künstlerische Thätigkeit heranreifend und nachahmend sich bewegte, Anfangs manche Entgegnungen und Hindernisse, die wegzuräumen nicht immer der große Freundeskreis hinreichte, den bald nach seinem diesseitigen Auftreten eine heilige Sympathie des Geistes und der Seele um ihn gezogen hatte, ja vor welchen selbst der enthusiastische Beifall und die wunderbaren Wirkungen, welche seine Werke fast bei jeder ihrer often Aufführungen fanden und hervorbrachten, nicht immer ganz geschützt blieb. Wie in Deutschland, seinem Vaterlande, es in dieser Beziehung ihm ergangen, mögen die eigenen Worte bezeugen, welche er in der Dedicationsschrift der letzten Oper, die er in Wien schrieb*), darauf hindeutend niederlegte. „Nur in der Hoffnung, Nachahmer zu finden — sagt er daselbst — entschloß ich mich, die Musik der Alceste herauszugeben, und glaubte mir schmeicheln zu dürfen, daß man sich beeifern werde, den von mir betretenen Weg zu verfolgen, und die Mißbräuche zu zerstören, die sich in die italienische Oper eingeschlichen und sie entehrt haben. Allein meine Hoffnung ist vergebens gewesen. Die Halbgelehrten, die Leute von Geschmack — unglücklicher Weise die größere Zahl und zu allen Zeiten tausendmal schädlicher für die Fortschritte der schönen Künste als die Ungelehrten — toben wider eine Methode, die, wenn sie sich begründet, ihre Anmaßungen zu vernichten droht. Man hat geglaubt, sogleich über Alceste (die sehr mangelhaft einstudirt, schlecht dirigirt und noch schlechter executirt worden ist) absprechen zu dürfen; man hat in einem Zimmer die Wirkung berechnen wollen, die diese Oper auf der Bühne hervorbringen könnte, und zwar mit der Superklugheit, wie man einst in Abdera auf einige Fuß Weite die Wirkung von Statuen berechnen wollte, die zur Aufstellung auf hohen Säulen bestimmt wa-

*) Es war dies die Oper „Paris und Helena," welche auf die „Alceste" folgte.

Digitized by Google

ren. Da findet dann ein extrafeiner Muſikliebhaber — einer von denen, deren Seele nirgends anders als im Ohr ſitzt — eine Arie zu hart, eine Paſſage zu ſtark oder zu wenig vorbereitet; daß dieſe Arie, dieſe Paſſage in der Lage der handelnden Perſonen gerade den ſtärkſten Ausdruck, gerade den treffendſten Contraſt fordert — begreifen ſie nicht. Ein Harmoniſt hat gar eine geniale Nachläſſigkeit oder einen unvorbereiteten Vorhalt aufgeſtöbert, und ſchreit nun über Verſündigung wider die Geheimniſſe der Harmonie. Gleich ſind eine Anzahl Sprecher bereit, beizufallen, und die Muſik als barbariſch, mild und überſpannt zu verdammen" u. ſ. w. Und in Frankreich angekommen, mochte man ihn, ſein Wiſſen und Wollen, ſeine Muſik, vielleicht beſſer und mehr ſchon verſtehen; allein eben weil man dieſelbe verſtand und daher Beeinträchtigung der ehrgeizigen Abſichten einheimiſcher oder doch einmal ſchon befreundet gewordener ſchwächerer Talente davon befürchtete, wurden gleich bei ſeinem erſten Auftreten auch Cabalen aller Art gegen ihn geſchmiedet, und ein Glück, daß Marie Antoinette als Erzherzogin ſeine Schülerin noch in Wien geweſen war und unter deren Protektion ſonach jeder Angriff von dieſer Seite her im Voraus als ein vergeblicher ſich geſtaltete. Seine Opern wurden aufgeführt, und ihr Beifall ſteigerte ſich mit jeder Wiederholung. Doch dann griff man die Sache ſelber lieber an, und indem man in der That nicht das ſchlechteſte Mittel dazu wählte, einen eben anweſenden Piccini und Sacchini, deren Namen bereits bedeutendes Gewicht erlangt und die ſonſt auch Einfluß und äußere Macht in Dingen der Kunſt zu Paris ſich erworben hatten, — indem man ihm Männer und Talente wie dieſe entgegenſtellte, die geiſtreichſten und öffentlich geachtetſten Publiciſten, wie einen La Harpe u. A., gegen ihn in Bewegung ſetzte, ward er wahrlich in keinen geringen literariſchen Krieg zugleich verwickelt, der, wenn gleich auch ein J. J. Rouſſeau und Arnaut für ihn Theil mit daran nahmen, dennoch ganz geeignet hätte ſeyn können, zum mindeſten den Sieg ſeiner Sache noch zweifelhaft zu machen, wäre eben dadurch nicht ihm ſelbſt auch Gelegenheit geboten worden, nicht blos durch die That, durch das Beiſpiel, ſondern durch das belehrende und überzeugende Wort auch für dieſelbe im großen Publicum zu wirken. So mochte der Kampf für den Augenblick wohl manchen bedauernswerthen Verluſt hervorrufen, für die Dauer und — was für uns hier die Hauptſache iſt — für eine ſpätere Zeit blieb gleichwohl der Erfolg ein glücklicher. Jenen, den Verluſt, näher zu bezeichnen und dadurch ferner darzuthun, mit welch' außerordentlichen Hinderniſſen und Unannehmlichkeiten nun Gluck ſelbſt, bei doch himmelklarer Reinheit ſeiner Abſichten, in dem Verfolgen dieſer, und auch in dem ſo ſehr ihm zugethanen Frankreich, zu kämpfen

Digitized by Google

hatte, mag blos noch erzählt werden, daß z. B., als er die Oper „Roland“ angefangen hatte, Marmontel und die Direction der großen Oper den Text auch Piccini zur Composition übergaben, und Gluck nun dadurch sich bewogen fühlte, den bereits fertigen Theil seiner Partitur wieder zu vernichten, doch eine Genugthuung in der Weise auch nahm, daß er die „Armide“ ganz so in Musik brachte, wie Quinault 1686 dieselbe für Lully geschrieben hatte, weil Marmontel nämlich die Quinault'schen Gedichte als unbrauchbar für seine Componisten umzuarbeiten pflegte, und der Erfolg der Gluck'schen Composition nun das Publicum eines Andern und Bessern belehrte. Jenes unaufhörliche Kämpfen mit Wort und That zugleich, so nothwendig es jetzt und um der Wirkung, um der eigenen Vollendung des begonnenen großen Werkes willen erscheinen mußte, war ja auch die Ursache, warum endlich Gluck, aller preiswürdigen Siege unerachtet, doch Frankreich wieder verließ, und sein müdes Haupt lieber auf vaterländischem Boden, nämlich in Wien, niedergelegt und begraben wissen wollte, seine letztangefangene Composition, die Oper „die Danaiden,“ dem Freunde Salieri zur Vollendung überlassend.

§. 153.

Reform der dramatischen Musik.

Jedoch — fragen wir nun nach dem Wesen, nach dem Inhalte und der Art und Weise der Reform selbst auch, welche Gluck demnach in der dramatischen Musik, in der Oper, hervorbrachte, oder wenigstens bis zum Augenblicke ihrer Vollendung vorbereitete und durchführte.*) Ohne Zweifel wird der Meister am besten uns darüber belehren können. Ich habe im §. 151 gesagt, mit der Oper „Orpheus“ habe derselbe den ersten Schritt dazu gethan, und mit „Alceste“ sey er entschieden damit ins öffentliche Leben getreten. Wenden wir unsern Blick sonach zunächst auch diesen Opern zu. Die Oper „Alceste“ durfte Gluck dem damaligen Großherzog von Toscana, Peter Leopold, widmen; es war weniger Gewohnheit als Grundsatz bei ihm, in dem Dedicationsschreiben seine eignen Ansichten und Gedanken über das Werk, über dessen inneres wie äußeres Wesen, auch auszusprechen; und so lesen wir an solchem Orte vor jener Oper denn wörtlich Folgendes.

„Als ich es unternahm, diese Oper in Musik zu setzen, war es mein

*) Ihre eigentliche Vollendung nämlich, so daß der Herr des Werkes mit ganzer Zuversicht hätte sagen können: „es ist vollbracht“ — diese Vollendung erhielt die Reform, wie ich auch demnächst zu zeigen haben werde, erst durch Mozart.

Digitized by Google

Vorſatz, dieſelbe von allen jenen Mißbräuchen zu entledigen, welche, durch eine übel verſtandene Eitelkeit der Sänger, oder durch eine zu große Nachgiebigkeit der Tonſetzer eingeführt, ſeit ſo langer Zeit die italieniſche Oper entſtellen, und aus dieſem großartigſten und ſchönſten das lächerlichſte und langweiligſte aller Schauſpiele machen."

„Ich wollte die Muſik auf ihre wahre Aufgabe beſchränken, der Poeſie zum Behufe des Ausdrucks der Worte und der Situation des Gedichts zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder dieſe durch unnütze, überflüſſige Zierrathen zu erkälten, und ich dachte, ſie müſſe daſſelbe leiſten, was bei einer richtigen und wohlangelegten Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben leiſtet, und der wohlgewählte Gegenſatz von Licht und Schatten, welcher dazu dient, die Figuren zu beleben, ohne deren Umriſſe zu verunſtalten."

„Darum habe ich weder die handelnde Perſon in der größten Wärme des Dialogs aufhalten wollen, um ein langweiliges Ritornell abzuwarten, noch wollte ich ſie in der Mitte eines Wortes auf einem Vocale Halt machen laſſen, um in einer langen Paſſage mit der Geläufigkeit ihrer ſchönen Stimme zu prangen, oder um zu warten, daß ihr das Orcheſter Zeit gönne, zu einer Cadenz den Athem zu ſammeln. Ich meine nicht, über die seconda parte einer Arie, wäre ſie auch noch ſo leidenſchaftlich und wichtig, ſchnell hinüber eilen zu müſſen, um die Gelegenheit zu erhalten, die Worte des erſten Theils regelmäßig viermal wiederholen zu laſſen und die Arie dort zu endigen, wo vielleicht ihr Sinn nicht geendigt iſt, um dem Sänger die Gelegenheit zu gewähren, zu zeigen, daß er wohl im Stande ſey, eine Stelle eben ſo oft nach ſeiner Laune zu verändern; überhaupt wollte ich alle jene Mißbräuche verbannen, gegen welche ſchon ſeit geraumer Zeit der geſunde Menſchen-Verſtand und der richtige Sinn geeifert haben."

„Ich ſtellte mir vor, die Ouverture ſollte den Zuhörer auf die Handlung vorbereiten, und ſo zu ſagen der Inhalt derſelben ankündigen; das Inſtrumentenſpiel ſollte ſich nach dem Maaße der Wichtigkeit oder der Leidenſchaft richten, ohne jenen ſchneidenden Abſchnitt zwiſchen der Arie und dem Geſpräche zu zeigen; es ſollte den Redeſatz nicht zur Unzeit abſchneiden, noch die Macht und Wärme der Handlung unterbrechen."

„Ich glaubte ferner, mein größtes Beſtreben müßte darauf gerichtet ſeyn, mich einer ſchönen Einfachheit zu befleißigen; ich wollte vermeiden, mit Schwierigkeiten auf Koſten der Klarheit zu glänzen; die Erfindung irgend einer Neuheit galt mir nur dann etwas, wenn ſie ſich natürlich aus der Situation und aus dem Ausdrucke ergab, und ich trug niemals ein ſonderliches Bedenken, der Wirkung zu Liebe, auch wohl eine Regel aufzuopfern. Dies ſind meine Grundſätze. Zu meinem Glücke fügte ſich das Buch vortrefflich zu meinem Vorhaben; der berühmte Dichter (Calſabigi) hatte bei der dramatiſch-

Digitized by Google

ſceniſchen Bearbeitung einen neuen Weg eingeſchlagen, in deſſen Folge an die Stelle der blumenreichen Schilderungen, der überflüſſigen Gleichniſſe und der lehrreichen, aber kalten Sittenſprüche, die Sprache des Herzens trat, die gewaltigen Leidenſchaften, die ergreifenden Situationen und ein immer wechſelndes Schauſpiel."

„Der Erfolg hat meine Maximen gerechtfertigt, und der ungetheilte Beifall in einer ſo aufgeklärten Stadt hat deutlich erwieſen, daß die Einfachheit, die Wahrheit und Natürlichkeit in allen Werken der Kunſt der wahre Grund des Schönen ſind."

Das Glucks eigene Worte, ſein eigenes Geſtändniß über ſein Unternehmen. Gehen wir tiefer darauf ein und geben im Voraus auch zu, was von keinem Verſtändigen geleugnet werden kann und niemals auch noch geleugnet wurde, daß nämlich in Wahrheit der Meiſter in ſeinen Werken auch erfüllt hat, was er dieſer Erklärung zu Folge erfüllen wollte, ſo geſtaltet ſich jene Reform in der dramatiſchen Muſik, welche Gluck hervorbrachte, erregte und mit der mehr erwähnten Oper „Alceſte" auf entſcheidende Weiſe begann, demnach als eine zweifache, als eine ſowohl innere wie äußere, welche erſtere wir auch wohl eine geiſtige und letztere eine formelle nennen könnten. Betrachten wir beide Richtungen der Reform insbeſondere.

§. 154.

Eindringen des geiſtigen Princips in die dramatiſche Muſik.

In ihrer Richtung nach Innen die Reform zunächſt angeſchaut, muß um des Zuſammenhangs willen gleichwohl noch einmal ein wichtiger Blick wenigſtens auf die nächſte Vergangenheit geworfen werden. Um nicht mich ſelbſt zu wiederholen, will ich dabei Arnauts Worte gebrauchen, eines jener Vertheidiger Glucks in der Pariſer Fehde gegen La Harpe, Piccini u. ſ. w. In Italien — ſagt Arnaut — (das damals in Angelegenheiten der dramatiſchen Muſik die entſcheidende Stimme hatte und die Norm beſchrieb) war die Oper zu einem Concerte geworden, dem das Drama blos zum Vorwande diente. Sinnengenuß und Geſangsvirtuoſität hatte dieſelbe zu ihrem eigentlichſten und letzten Endzwecke gemacht, und erwartete daher ihr höchſtes Intereſſe nur von dem Talente, Reize und Ruhme einer oder zweier Sängerinnen und Sänger. Dieſe hatten in jedem Akte ihre Hauptſcene, in der ſie alle ihre Kunſt und Geſchicklichkeit zur Schau auskramten, und traf der Componiſt nur hier das Rechte, d. h. das Rechte nach Laune des Sängers und des Publicums, ſo war Alles gewonnen, denn unter den übrigen Nebenſcenen ward doch nur Schokolate getrunken. Die Handlung diente

Digitized by Google

nur als Faden, um die Scenen und Zwischenscenen an einander zu reihen, die antiken und romantischen Charaktere der Handlung waren Nichts als hohle Masken, schmuckreiche Verkleidungen. Das aber verstoßte natürlich gegen allen Geist des Drama, welches, ob nun mit Worten, Tönen oder Geberden es seine Darstellungen vollendet, und ob mit ungewöhnlicher Tiefe es nun den Ernst des Lebens erfaßt oder im heiteren Humor dasselbe mehr oder weniger von der Kehrseite schildert, — welches, wie dem sey, immer nichts Anderes ist oder doch seyn soll, als die thätige Reflexion des Menschen über sich selbst, über die innersten Motive all' seines Thuns und Treibens und über jenes wahrgenommene höhere Walten, das, aus tiefem Hintergrunde der Verkettung der Dinge hervorleuchtend, die Namen Vorsehung, Fügung, Schicksal und welche andern alle nur unvollkommen ausdrücken; und solchen eigentlichen und ächten Geist des Drama auch in der Oper endlich wieder auf die Bühne zu bringen und zu beschwören, — das war Glucks Vorsatz, sein Unternehmen, der wahre, eigentliche und ganze Inhalt seines Strebens. Nicht Schein mehr wollte er treiben mit der Natur des Werks, sondern wirklichen Ernst machen; eine Wahrheit im dramatischen Gewande war ihm die Oper, und so wollte solche Wahrheit er denn allein auch darin aussprechen, nämlich die Wahrheit, welche an den sämmtlichen würdigen Begebenheiten seines Werks, an den Charakteren der darin auftretenden handelnden Personen, und an jedem Sinne, jedem Worte des Gedichtes haftete. Nichts sollte ihm fortan neben dieser ganzen und vollen Wahrheit des Ausdrucks mehr gelten, Reiz, Neuheit und bloßes Kunstgeschick, wenn anders unbeschadet jener sich nicht damit noch vereinigen lasse; Nichts Annehmlichkeit der Melodie oder reine Virtuosenkünste, wenn anders sie nicht schon geboten würden durch eben jene Wahrheit, für welche allein das Gesetz lag in dem Gedichte, in den Worten und der damit verbundenen oder dadurch geschilderten Handlung. Wir begreifen den ungeheuern Gegensatz, den er auf solche Weise mit einem Male zu dem bis dahin Gewohnten und Norm Gewordenen in sich aufnahm! — Wo Sinnenlust und Sinnenreiz allein noch herrschte, sollte schnurstracks jener Geist sich Bahn brechen, der kaum in der reinen Instrumentalmusik noch einen Sieg sich zu bewahren vermocht hatte! Wo der Tonkünstler regierte und herrschte, sollte mit einem Male, um objektive Wahrheit zu geben, der Componist schaffend vergessen, daß er Tonkünstler sey! — Staunen wir über die Größe der Aufgabe, aber staunen wir auch über die Beharrlichkeit und Energie, mit welcher der Meister sie löste, jede etwaige Vorliebe oder Geschicklichkeit vor der einmal als wahr erkannten Idee beugend und opfernd, um einzig und allein entweder Alles aus ihr wieder zurück zu empfangen oder, was ihm mangelte, aus ihrer Kraft noch zu ersetzen. Mag es seyn, daß der Sieg, den das

Digitized by Google

Oratorium mit ſeiner geiſtigeren Richtung der Form durch Händels Kraft ſich errungen, die Bahn zeigend nicht wenigen Antheil an ſolch' heroiſchem Entſchluſſe Glucks und ſeiner Verfolgung deſſelben Theil hatte: ein ſolcher, mit allmächtiger Hand — könnte man ſagen — und einem Schlage die ganze Wahrheit nur im Drama und in der dramatiſchen Muſik erkämpfend, und dieſem Ziele jede und welche andere Rückſicht auch opfernd, ſtand er da vom Augenblicke ſeines „Orpheus" und ſeiner „Alceſte" an. Freilich wollten im Augenblicke ſeine Gegner ihm vorwerfen, daß, da das Erringen jener Wahrheit natürlich, und wie wir nachgehends insbeſondere auch ſehen werden, bedeutende Aenderungen in den äußeren Formen, namentlich mehr Einfachheit und Natürlichkeit in denſelben, hervorrufen mußte, er nur nicht vermöchte, Tonkünſtler zugleich zu ſeyn in ſeinem Schaffen und daher allerdings wohl am beſten thäte, zu einer Manier ſeine Zuflucht zu nehmen, die unmuſikaliſch und unkünſtleriſch zu ſchelten ſie gar nicht anſtanden; indeſſen hatte in ſeinen frühern Opern er zur Genüge bewieſen, wie auch er, gleich den übrigen damaligen erſten Opern-Componiſten, recht wohl verſtand, anmuthig blos im Melodiſchen ſich zu bewegen und unerſchöpflich zu ſeyn in der Erfindung bloßer Bravourkünſte, ja wie er, was Andere jetzt ihm entgegen zu ſetzen ſtrebten, vordem nicht nur in gleichem, ſondern weit erhöhetem Maaße ſogar noch beſeſſen, und nur ſein hoher Sinn, ſein aufrichtiges und energiſches Durchdringen des eigentlichen und wahren Geiſtes des Drama's nunmehr ſchlechterdings nicht zuließ, ferneren Gebrauch davon zu machen. Vor ſeinem hellen, ſcharf gehefteten Geiſte offenbarte ſich die Oper nicht mehr als die Muſterkarte blos lyriſcher Künſte in üppigſter Farbenpracht, ſondern als das Feld einer Handlung, eines Moments aus der großen Kette der Schickſalsfügungen, und ſo ſtellte ſich vor ſein Auge als Aufgabe der Darſtellung allein auch nur dieſe Handlung, die um ſich gruppirt dann alle ihre mannigfaltigen Beziehungen. Was die Handlung, geſchähe in Wirklichkeit ſie in unſerm Angeſichte, auf uns wirken würde, ſolchen Eindruck durch das muſikaliſche Gewand wo möglich noch zu verſtärken, den Geiſt des Drama's und ſeiner Haupthandlungen in Tönen zu verklären, nicht die Handlung blos Gelegenheit geben zu laſſen, in allerhand Formen und Situationen ein Tonkunſtſtückchen auszukramen, wie etwa der Akrobat ſich bald in dieſes, bald in jenes Coſtüm auch wirft, um mit andern Sprüngen und Bewegungen ſein Publikum zu ergötzen, — nicht dieſes, ſondern jenes war ſein Zweck, ſeine Abſicht, und darum bildeten ſich, aller bisherigen Ordnung und Sitte entgegen, ſeine Charaktere auch lediglich aus der Handlung heraus, wurden wirklich dramatiſche Figuren, feſt und gerundet, wie griechiſcher Marmor, ja ſo feſt, treu und abgerundet, daß jeder der Cha-

Digitized by Google

raktere sich vor unsern Augen zu bilden, zu reifen und zu entscheiden scheint, jeder ein festgegründetes, hart in sich abgeschlossenes Ganze bildet, — ein Ganzes, das selbst alsdann noch sich behauptet, wenn die einzelnen Charaktere sich einander gegenüber treten und im Verein ein neues Ganze zu bilden sich anschicken, welches alsdann die Idee der eigentlichen dramatischen Scene erfüllt. Freilich zog diese Härte der Personificirung, die durch den ganzen Zweck seiner Reform geboten war, Gluck selbst von Freundes Seite wohl den Vorwurf schon zu, daß, ungeachtet aller Wahrheit seines Ausdrucks und seiner dramatischen Anordnung, er doch es nicht vollkommen verstanden habe, z. B. ein Duett oder überhaupt ein Ensemblestück zu schreiben; indeß verwechselte der wohl, der so sprach, die Form mit eben jenem Geiste, den Gluck in der Oper wieder einführte, vergaß im Nichtbegreifen, daß mit einem Male ein Mann aus dem allgemeinen Unvermögen sich emporarbeiten konnte zum vollkommensten Grade der Macht, unter andern wohl das wunderbare Beschwörungsduett in „Armida", das Terzett in der „Iphigenie in Aulis" u. s. w. Gebe ich zu, daß Gluck selbst vielleicht Anfangs überrascht war von dem glänzenden Erfolge, den sein Unternehmen, augenblicklich fast, hatte, indem die in dem neuen Style von ihm geschaffenen Opern einen Beifall sich errangen, der weniger merkwürdig wohl um seiner lauten Aeußerung, denn um seines innern Grundes willen genannt werden dürfte; allein von dem richtigsten Standpunkte bei seinen Schöpfungen ausgehend, mußte fast nothwendig sein klarer Sinn überall auch ihn zur höchsten Vollkommenheit führen, zumal jene dramatische Wahrheit und Treue, welche den Inbegriff all' seines Wollens und so überaus mittelreichen Strebens ausmachte, sich nicht etwa blos erstreckte auf die Bildung der Charaktere, sondern von da aus fort in alle, auch die einzelnsten Theile des Werks, selbst bis in die einzelnsten Momente der Rede. Edel, groß, fest, bestimmt ward auch das Wort des Dichters in die Musiksprache übertragen, und die Gluckſche Melodie ist keine andere als die in das Tonreich erhobene Declamation. Auch hier mußte das Ganze sich um die Gipfelpunkte der entscheidenden Momente gruppiren, und eher hätte Gluck zehn melodische Anläße versäumt, und eben so viele Nebenbeziehungen geopfert, ehe er auch nur ein Mal diesem Entscheidungsmomente nicht volles Recht und vollgenügende Gewalt zugetheilt hätte, wobei merkwürdig zugleich bleibt die Energie, mit welcher er sich des innersten Nervs der Sprache bemeistert, der endlich auch die instrumentale Begleitung sich aufs innigste anschließen muß, einmal und im Allgemeinen in einfach würdiger, religiös (möchte ich sagen) unter dem Geiste des Worts dahinziehender Geleitschaft, dann im rechten Momente aber, wo keine Macht dafür eintreten könnte, kühn und schlagend in die Handlung selbst eingreifend, und dies von der Ouverture an. Ich verweise auf seine eigene Erklärung, welche

Digitized by Google

ich oben im vorigen Paragraphen mittheilte, und verkenne nicht, daß zu solchem Eingreifen die außerordentlichen instrumentalischen Mittel ihm noch nicht zu Gebote standen, welche seit Haydn und Mozart uns werden sollten, doch die ächt künstlerische Verwendung des einmal in dieser Beziehung Vorhandenen auch niemals wohl eine vollkommnere werden kann, so sehr, daß eine Zuthat späterer Quantitäten die Gluck'sche Instrumentation kaum irgendwo noch zuläßt.

§. 155.

Fortsetzung.

Allerdings kann und darf die große Gefahr nicht verkannt werden, welcher Gluck mit diesem strengen, wahrhaftigen Haften an der dargestellten Handlung, an den Charakteren und Situationen bis zum Sinne des einfachen Wortes hinab, und auch nicht etwa auf Seiten des Gesanges blos, sondern selbst auf Seiten der Begleitung sogar, sich aussetzte; doch was hundert andern und den größten musikalischen Talenten bei diesem Streben nicht geglückt wäre, nämlich dabei gleichwohl die Musik nicht herabsinken zu lassen zu einer Dienerin, einer Sklavin des dichtenden Wortes, — auch das glückte und gelang dem Manne, dem Helden unserer gegenwärtigen Epoche; und um aus neuerer Zeit einen Gewährsmann für meine Ansicht, diesen reinen Glauben anzuführen, sey mir erlaubt, die Worte herzusetzen, mit welchen Kiesewetter in seinem Geschichtsabrisse*) in dieser Beziehung über Gluck sich ausspricht: „Sein (Glucks) feiner ästhetischer Takt — sagt er — und geläuterter Geschmack haben ihn glücklich an der Klippe vorbeigebracht, zu welcher jene an sich vortrefflichen Maximen erwecken konnten, wenn man der Poesie und der Situation jede Rücksicht auf die Forderung der Musik, welche doch auch in der Oper als selbstständige Kunst bestehen muß, opfern zu müssen meint. Sein Genie hat, bei aller Sorgfalt für die Poesie, die Selbstständigkeit, so wie die Schönheit seiner Musik zu behaupten gewußt; sie ist bei ihm auch keineswegs die Dienerin der Poesie; sie ist dieser eine liebende Schwester, anscheinend fast zwar nur bedacht, deren Vorzüge in das Licht zu setzen, doch selbst zu reizend, um nicht über sie den Preis zu erhalten. Glucks Melodien entzücken in Verbindung mit den Worten durch die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks; sie würden aber auch, von den Worten entkleidet, an und für sich noch für schön und bedeutsam gelten. Und wenn zwar seine Gesänge ihre ganze Wirkung nur im Zusammenhange der Scene gewähren, darum, aus dem Zusammenhange gerissen, zu Produk-

*) Vergl. daselbst pag. 93.

Digitized by Google

tionen im Concerte sich wenig eignen; so sind sie doch keineswegs formlos und ihre Motive treten in ihrer Anmuth deutlich genug hervor, um sie nach dem Anhören seiner Opern eben so gern und eben so leicht aus dem Gemüthe zu wiederholen, wie wenn man irgend einmal aus einem Opernhause Italiens trat."

Uebrigens soll in der That auch Gluck jenem Ziele der durchaus dramatischen Wahrheit in der Oper ein etwas zu großes Opfer auf Seiten der musikalischen Darstellung als solcher, der Tonkunst für sich als selbstständig schöner Kunst, gebracht haben und einer späteren Zeit hier Manches wieder gut zu machen und wieder herzustellen übrig geblieben seyn, so lag es in der Natur der Sache und seiner Aufgabe, lieber zu viel als zu wenig dort zu thun, wenn anders er sich der Lösung wollte gewiß halten. Jeder Gegensatz führt, bei solch' starrem Festhalten auf der einen und energischem Verweilen auf der andern Seite, zu Extremen, zu äußersten Maaßen, und ist nur erst entschieden, auf welchem Ende die Waage sinkt, so gleichen mögliche Ecken sich von selbst aus. Hätte weniger der Wahrheit des dramatischen Ausdrucks Gluck gehuldigt, um dem rein musikalischen Spiele und der Annehmlichkeit seiner Melodien mehr Freiheit und Recht zu gewähren, hätte weniger fest er den Ton an das Wort gebunden und mit mehr Freiheit denselben neben diesem auftreten und sich gebehrden lassen, schwerlich wohl wäre sein Werk so bald auch und so entschieden zur Vollendung gediehen, schwerlich hätte man so früh noch ihn und seine Weise verstanden, und schwerlich würde die Folgezeit mit so frohem Muthe und so festen Schrittes auf seinen Wegen haben fortwandeln können. Alle Maaßregel muß eine ganze Maaßregel seyn, und alle halbe Wahrheit führt auch nur zur halben Ueberzeugung. Wo es gilt, Gewohntes zu vertilgen und neue Formen zu entwickeln, darf keinerlei Rücksicht als nur die eine auf den Inhalt der Form noch walten, und wo in der Welt ein Durchbruch geschah, in diesem Sinne, in zweifacher Richtung ward er niemals vollbracht.

§. 156.

Verbesserung der arioſen Formen und Entstehung der großen Enſembleſtücke und Finale's in der Oper.

Daß durch solches Eindringen des geistigen Princips in die dramatische Musik (an der Stelle ihres früher ausschließlich sinnlichen Reizes), dieses unerschütterliche Festhalten an der Wahrheit des dramatischen Ausdruckes, an der Handlung bis selbst zum Sinne der Worte, wie Gluck, gegenüber der herkömmlich matten italienischen Weise, es wollte und zugleich zur Norm aller spätern Operncomposition erhob, — daß dadurch und nicht nach

Digitized by Google

Innen allein, ſondern nach Außen auch — bedeutende Aenderungen auch in den Formen und Stylen dieſer Compoſitionsweiſe hervorgerufen wurden und werden mußten, drängt ſich als eine ſolch' nothwendige Folge ſelbſt der oberflächlichſten Betrachtung auf, daß es eines weiteren Nachweiſes deshalb wohl nicht bedarf, und wir ſofort nur nach der Art und Weiſe dieſer Aenderungen noch zu fragen haben.

Zunächſt ſtellt ſich uns in der Beziehung eine bedeutende Verbeſſerung der Form der Arie und überhaupt des arioſen Styls dar. Sehen wir auf die oben §. 153. mitgetheilte eigene Erklärung Glucks zurück. Waren die Worte, auf welche der Mittelſatz, die ſogenannte seconda parte einer Arie gebaut wurde, auch von noch ſo leidenſchaftlichem und wichtigem Inhalte, — ſeit Leo's und Durante's Zeiten war man nach und nach gewohnt geworden, ſchnell darüber hinweg zu gehen, um nur Gelegenheit zu erhalten, den erſten Theil derſelben, wo alle Kunſt der Erfindung und der Technik ſich concentrirt hatte, mehrere Male wiederholen zu laſſen, und dadurch auch dem Sänger die Mittel und Wege an die Hand zu geben, von ſeinen mühſam angelernten Fertigkeiten erfolgreichen Gebrauch zu machen, unbekümmert um Sinn, Zuſammenhang oder Ausdruck der Worte: nicht ſo Gluck; Haupt- und Mittelſatz der Arie brachte er je nach dem Inhalte des Textes in ein mehr richtiges, ebenmäßigeres Verhältniß zu einander, ließ letztern nicht mehr in der Art und dem Maaße wie früher geſondert und abgeſchieden erſcheinen, ſondern verwebte ihn inniger in den ganzen arioſen Bau, und hob zu dem Ende nicht blos das normale Da Capo endlich auch auf, ſondern kürzte auf dieſe Weiſe überhaupt die ganze Arie, die in eine endloſe Reihe lyriſcher Künſte und Kunſtſtücke ſich verirrt hatte, um ein Bedeutendes ab, ſo daß ſie wirklich ſich herausſtellte aus der Geſammtkette der dramatiſchen Momente nicht etwa mehr als ein integrirender Theil derſelben, ſondern — was ſie ihrer ganzen und eigentlichſten Idee nach ſeyn ſoll — als ein blos gelegentlicher und den Zuſammenhang der Handlung ſchlechterdings nicht ſtörender, kurzer Ausdruck des Gefühls, welches durch die Handlung ſelbſt oder deren Vorſtellung in der einen oder andern Antheil nehmenden Perſon erweckt worden war: eine Bedeutung, zu welcher zurückgeführt dieſelbe nun meiſtens auch jeden bloßen melismatiſchen Schmuck, jene Maſſe von Bravour-Coloraturen, die von den Italienern hier angehäuft zu werden pflegte, gänzlich von ſich ausſchloß, lediglich mit derjenigen melodiſchen Annehmlichkeit und Tonſtrömung ſich begnügend, welche von der Lyrik eines ſolchen Gefühlsausdruckes ſelbſt und unumgänglich neben der Wahrheit des letzteren noch geboten wird. Bemerke ich ſofort (was ſpäter, nämlich im letzten Kapitel dieſer Periode, noch weitere Ausführung erhalten wird),

Digitized by Google

daß dieſe weſentliche Umgeſtaltung der Arienform das Einzige von allem durch Gluck Geſchaffenen war, deſſen Werth ſelbſt die Italiener nicht verkennen konnten, und das ſie daher ſpäter (um 1780) ebenfalls in ihre dramatiſche Compoſition als Regel aufnahmen, d. h. bis auf die Vereinfachung der melodiſchen Figuren hin, mit welcher einen zu weſentlichen Glanzpunkt ihrer Geſchicklichkeit ſie bedroht glaubten, als daß ſie hätten auch darauf in ſolch' entſchiedener Weiſe eingehen können. Das Da Capo, ſo höchſt bequem für Componiſt und Sänger es war, — dieſes hoben auch die Italiener nach Glucks und Anderer Vorgange auf; brachten nicht minder den Mittelſatz in innigeren Zuſammenhang und ſchöneres Ebenmaaß mit dem Hauptſatze, den am Schluſſe der Arie ſie zwar wiederholten, doch in um Vieles veränderter Weiſe und ſtets ſo, daß dem Ganzen eine gewiſſe Abrundung dadurch verliehen wurde; kürzten überhaupt auch die ganze Arie gar ſehr gegen den früheren Maaßſtab ab; indeß von den Bravour-Coloraturen, den reichen melismatiſchen Dehnungen und Cadenzen — von ſolchem Schmuck und Zierrath konnten ſie gleichwohl, ohne zum Verräther an der eigenen Natur zu werden — wie ſie fürchteten — ſich noch nicht trennen, und dieſe und dergleichen Formen machten fortan einen weſentlichen, integrirenden Theil einer ächt italieniſchen Arie aus.

§. 157.

Fortſetzung.

War die Arie demgemäß aber von ihrer früheren Geltung als höchſter und einzigſter Glanzpunkt der Oper zurückgeführt worden zu einem nur von der Handlung ſelbſt im Drama hervorgerufenen lyriſchen Nebenwerk, war ſie demgemäß nicht mehr Haupt-, ſondern nur eine der Handlung untergeordnete ſchöne Nebenſache, ſo mußten, aller frühern Sitte entgegen, alle diejenigen Theile in der Formation jetzt auch mehr und energiſcher hervortreten, in denen die dramatiſche Handlung eben mit allen ihren Beziehungen wirklich vor ſich geht, und dieſe Theile ſind die ſogenannten Enſembleſtücke in der Oper, das Duett, Terzett u. ſ. w. — Ich darf die Beſchreibung der Oper, wie vor Gluck ſie beſchaffen, nicht wiederholen: um Handlung, um den Dialog der handelnden Perſonen ward ſich wenig bekümmert, alle Kunſt und Kraft des Tonſetzers war auf die Arie, überhaupt den lyriſchen Geſang gerichtet, und auch die Dichter ſorgten ſchon dafür, daß den Componiſten Gelegenheit genug wurde, ihre derartige Abſicht zu erreichen und das Enſemble nur als verbindende Zuthat betrachten zu dürfen, denn anders wären ihre Poeſien niemals wohl in Muſik geſetzt worden; Gluck dagegen hielt, um der Natur der Oper als Drama willen, in allen Stücken feſt an der Handlung,

Digitized by Google

machte den Dialog zur Hauptſache, und derjenige lyriſche Erguß, zu welchem dieſer ſelbſt etwa aufforderte, durfte ihm Gegenſtand und Stoff eines monodiſchen, arioſen Geſanges werden, da die Handlung in der Regel eine wechſelſeitige Thätigkeit mehrerer Perſonen zugleich hervorruft, und ſolche Thätigkeit in dem muſikaliſchen Drama nur Veranlaſſung geben kann zu den Enſembleſtücken. Wenn wir hören, daß, ungeachtet des außerordentlichen ſinnlichen Reizes, welchen die früheren Formen entfalteten, und ungeachtet des großen Beifalls, welchen dieſe bei der zur Sinnlichkeit immer mehr geneigten Menge eben um ihrer Sinnlichkeit willen fanden, dies gerade entgegengeſetzte Verfahren Glucks gleichwohl auch auf die Maſſe des Publicums den tiefſten Eindruck hervorbrachte, ſo läßt ſich das leicht erklären aus der leichten Verſtändlichkeit der Geſchichte der Handlung, welche dadurch über die Oper verbreitet ward, und welche bei dem früheren Verfahren dieſer nothwendig abgehen mußte. Ein Akt, irgend ein Lebensmoment lag immer dem Drama unter, aber der Zuſammenhang ſeiner mannigfachen Handlungen und ſeines thatenvollen Inhalts ward zerriſſen, ſo daß immer auch nur der eine Sinn des Gehörs ſeine volle Befriedigung erhielt, was ſelbſt dem ſinnlichſten Menſchen niemals genügt, der ſtets zu dem einen Genuſſe auch den andern noch geſellt, und ſtellte Glucks unverrücktes Haften an der Handlung jenen Zuſammenhang wieder her, ja führte die Handlung ſelbſt er auch wieder auf die Bühne, ſo mußte dies demnach um ſo allgemeiner auch wirken, als zu der des Gehörs nun nicht blos die Befriedigung des Auges ſich auch noch geſellte, ſondern ſelbſt eine innere geiſtige Thätigkeit, der Verſtand, das Auffaſſungsvermögen und das Gedächtniß, in diejenige Bewegung dadurch verſetzt ward, welche unabweislich alle Wirkung erſt vervollkommnet, die von Außen her auf den Menſchen gemacht werden ſoll: ein Geſetz, eine Forderung der Natur — möchte ich ſagen —, welcher Gluck nun, weil ſein heller, tiefer Geiſt ſie verſtanden, um ſo vollſtändiger nachkam, als er ferner durch Einführung der großen Finale's am Schluſſe der Akte, vorzüglich aber am Schluſſe der ganzen Oper, der Handlung auch eine gewiſſe Abrundung verlieh, die ihren Zuſammenhang, ihren Anfang und ihr Ende, ihren Inhalt um ſo viel deutlicher und klarer noch hervorhob, als die nöthige leichte Ueberſicht über das Geſehene und Geſchehene dadurch hergeſtellt wurde. Vor Gluck und bei den Italienern auch noch längere Zeit nach ihm treffen wir nirgends die Oper auf die Weiſe ſchließen, welche Gluck einführte und welche nachgehends auch zur Regel faſt erhoben wurde. Die Urſache darf wohl nicht angegeben werden, ſo wie ich den Grund bereits auseinanderſetzte, auf welchen Gluck ſo höchſt einſichtsvoll ſein Verfahren bauete.

Digitized by Google

Hiernach darf keineswegs aber geglaubt werden, als habe Gluck dadurch, daß er die großen Finale's und die Enſembleſtücke in der Oper einführte, und wenn letztere auch nicht eigentlich einführte, ſo doch zu einer Hauptſache, auf den Standpunkt erhob, wo ihre Wichtigkeit nicht allein erkannt, ſondern deshalb ihre Form und Weſenheit auch einer höheren Bedeutung unterlegt wurde, — als habe Gluck dadurch der Arie an und für ſich einen mindern Werth zu theilen und geringere Aufmerkſamkeit auf ſie hinſichtlich ihrer künſtleriſchen Behandlung verwendet wiſſen wollen. Dagegen zeugte am lauteſten ſein eigenes Beiſpiel. Gluck brachte allerdings die Dramatik wieder zu Ehren in der Oper, und hob aus der Niedrigkeit ſie hervor, in welche ſo weſen- und naturwidrig eine Ueberſchwenglichkeit der Lyrik ſie gedrängt hatte; aber wo die Arie, ſolchen dramatiſchen Charakters unbeſchadet, ihre Stelle hatte oder haben konnte, wo ſie einen integrirenden Theil der Handlung ſelbſt gleichſam ausmachte, da ließ er ihre Form und ihren Inhalt eben ſo wohl auch aus der ganzen Tiefe ſeines Genius ſchöpfen als jene Enſembleſtücke, und von den mächtigen Wirkungen, welche an ſolcher Stelle ſein lyriſcher Geſang hervorbrachte, erzählen noch hundert und mehr geläufige Geſchichtchen, von denen ich nur jene eine hier in Erinnerung bringen will, nach welcher, als die „Iphigenia in Aulis“ zum erſtenmale in Paris aufgeführt ward *) und Achill ſeine Zorn-Arie angeſtimmt hatte, in einem Augenblicke, unwillkührlich hingeriſſen, alle Edelofficiere ihre Schwerdter entblößt haben ſollen. An die Stelle der blumenreichen Schilderungen ꝛc. — um Glucks eigene Worte noch einmal zu gebrauchen —, der überflüſſigen Gleichniſſe und der lehrreichen, aber kalten Sittenſprüche, hatte er in der Oper zwar lauter ergreifende Situationen und ein immer wechſelndes Schauſpiel, doch auch die Sprache des Herzens und gewaltige Leidenſchaften eingeführt, ſo daß neben der Handlung und der aus ſolcher hervorgehenden dialogiſirten Muſik ihm ſtets auch noch hinlänglich Raum blieb zu der ergreifendſten Lyrik und Monodie.

So hatte durch Gluck denn die Oper wieder Platz genommen in der Reihe ächter, d. h. vom Geiſte der Muſik und ihres Begriffs durchlebter Kunſtformen, und war ihrer eigenen Wahrheit zu Folge auch wieder geworden ein wirklich muſikaliſches Drama, und wenn dies, gegenüber den beſondern Zwecken und Eigenthümlichkeiten der Muſik, vielleicht einerſeits auch etwas zu ſehr und zu viel, ſo mußte, nur dahin einmal gebracht, die Vermittlung zwiſchen dem Wahren und Schönen andererſeits doch kaum noch fern liegen oder ſchwer werden.

*) Dies geſchah am 19. April 1774.

Digitized by Google

§. 158.

Verbreitung der Oper und ihres Intereſſe.

Denn nicht blos, daß die Folgen von Glucks eminentem Streben in der Form der Oper als ſolcher eine bedeutende Umgeſtaltung hervorgerufen hätten, ſondern in der ganzen Natur der Sache lag es auch begründet, daß dadurch der weiteren Verbreitung dieſer Form und damit der ganzen Muſik (möchte ich ſagen) ein bedeutender Vorſchub geleiſtet werden mußte; und wie auf ſolche Weiſe nicht allein das Gebiet der Geſtaltung immer mehr und allgemeiner ſich ausdehnte, ſondern um dieſe, die Geſtaltung, ſelbſt auch ſtets reichere und thatenluſtigere Kräfte ſich ſammelten, ſo war nicht weniger die Möglichkeit der blos einſeitigen Behandlung auch gebrochen, und konnte es kaum fehlen, daß in der Mannigfaltigkeit der letzteren bald das einzig Wahre und Richtige ſich ausſcheidete. Indeß bleiben wir zuvörderſt, um die Betrachtung nicht an zu Vieles auf einmal zu heften, nur bei dem erſten Punkt, der größeren Verbreitung und gewiſſermaßen weiteren Nationaliſirung, ſtehen, welche der Oper dadurch zu Theil werden ſollte, daß Gluck ſie wieder zu einem eigentlichen muſikaliſchen Drama erhoben, mit wahrhaft geiſtigen Kräften ſie durchdrungen und ausgeſtattet hatte.

In der Natur der Sache — ſage ich — lag ſolche Verbreitung begründet, und in der That können wir täglich ja die Erfahrung auch machen, daß ein geiſtig Belebtes in ſeiner Wirkung ſtets kräftiger ſich äußert denn ein blos Sinnliches, und rein ſinnlicher Natur war die Oper vor Gluck. Wie ich ſchon einmal mich ausdrückte, bleibt der Leib zwar immerhin ein gar großer Halbtheil des menſchlichen Seyns, doch haftet ſtets eine höhere Potenz noch an dem Geiſt, und hört ohne dieſen ja jener ſogar auf in ſeiner Wirkung. Das geiſtige Princip war es, welches im Anfange der vorigen Periode der Inſtrumentalmuſik einen ſo glänzenden Sieg verſchaffte, namentlich in Deutſchland; die tiefe geiſtige Belebung war es, durch welche Händel und ſeine Anhänger, nachdem auf der Bühne ſie unterlegen, im Oratorium ſich wieder zu ſo außerordentlichen Ehren und bleibender Geltung emporſchwangen; gehen wir weiter zurück — daß Paleſtrina die contrapunktiſchen, lediglich im Atelier des Tonarchitekten geſchmiedeten Feſſeln durchbrach, und ſelbſt den coloſſalſten Harmonien noch Leben und geiſtige Bewegung einhauchte, das allein brach der Muſik und ihren Formen ſofort auch neue Bahnen und trug ſie über Roms und Italiens kirchliche Capellen weit hinaus; ſoll ich von Aleſſandro Scarlatti auch noch einmal erzählen, oder und neueſter Zeit aus ihrem Inhalte die Zeugen rufen? — Wenn überall aber, ſo wird auch jetzt

Digitized by Google

wohl im Fache der Oper daſſelbe Element von keinen andern und nicht mindern Folgen geweſen ſeyn, und um ſo weniger gewiß, als in den Ländern, unter denjenigen Völkern, wo bis dahin entweder noch gar keine Oper beſtand oder wo dieſelbe nicht als ein eigenes, ſondern als ein geborgtes, fremdes Gut doch nur erſchien, alſo in Deutſchland, Dänemark und allen nördlichen, den franzöſiſchen und italieniſchen Einflüſſen entfernter liegenden Ländern, die Verhältniſſe des äußerlichen Lebens niemals empfänglicher für derlei Intereſſen ſich zeigen konnten, als eben jetzt.

Ich führe Deutſchland mit auf; wohl iſt es nicht nöthig, auf ſeinen innern Zuſtand, die eigenthümliche Seelenſtimmung ſeiner Völker um die Mitte des vorigen Jahrhunderts noch einmal hinzuweiſen. Die Muſik der Organiſten, und was ſich unter dieſem Begriffe vereinigen läßt, war die einzige wirklich eigene Muſik, welche im Sinne höherer Tonkunſt unſer Vaterland damals hatte, aber, wenn es genießen wollte wirklich ein aus ſeinem eigenen Innerſten Geſchaffenes, auch nur haben konnte. An den Höfen und in größeren Städten exiſtirten Opern und Kammer-Capellen, und manch' herrliches Talent auch verſuchte ſich — wie wir geſehen haben — auf deren Gebiete; allein wie der meiſte Bedarf für derlei Inſtitute nur herbeigeſchafft wurde noch von Italien oder Frankreich her, ſo glichen auch dieſe einheimiſchen Kräfte, und wie ich ebenfalls zu zeigen früherhin nicht vergaß, im Durchſchnitt doch nur Miethlingen, Abzugsröhren, welche fremde, italieniſche Formen und Sitten auf deutſche Herzen und deutſchen Sinn verpflanzen ſollten, wenn dabei in der Regel auch nur vergebens ſich abmühend. Kaiſer Carl VI. in Wien unterhielt eine Capelle von 300 Inſtrumentiſten und hundert Sängern an ſeinem Hofe, aber es iſt genug, wenn wir bedenken, daß der eine Theil von Fuchs, der andere von einem Caldara geleitet wurde. Maria Thereſia, die ihm folgte, war Kennerin und ſelbſt eine treffliche Clavierſpielerin, zu welcher ein Wageuſeil ſie gebildet hatte, aber ließen eines Theils die mancherlei Welthändel und die Länderſucht, von der auch ſie wie alle andern deutſchen Fürſten damaliger Zeit angeſteckt war, nicht zu einem kräftigeren Einſchreiten ſie kommen, ſo war anderſeits, was die Oper betrifft, doch keine andere als die italieniſche ſie gewohnt geworden, und kein Wunder alſo, wenn Anfangs ihrer Regierung ſelbſt am deutſchen Kaiſerhofe die Sache blieb wie überall. Nicht von Außen her auch konnte der erſte Anſtoß kommen, aus ihrem Innerſten hatte die Kraft ſelbſt ſich zu entwickeln, wenn ſie durchgreifend und dauernd ſich geſtalten ſollte. Gluck ſchüttelte das italieniſche Gewand, in das auch er, dieſer ächt deutſche Genius, ſich Anfangs zu hüllen durch Gewohnheit vielleicht gezwungen worden war, von ſich ab, und kaum war er mit dem erſten

Digitized by Google

seiner Werke, mit dem „Orpheus“ und der „Alceste“, die jene in den letzten Paragraphen beschriebene Reform begannen, hervorgetreten in Wien als auf einmal auch der ganze deutsche Geist sich angeregt fühlte von einer Musik, die früher vor solchem kaum mehr denn bloße Duldung ansprechen durfte, und ein Interesse für das musikalische Drama sich verbreitete, das alsbald den deutschen Talenten den schönsten Tag auch ohne italienisches Licht schien zu bereiten. Die geistige Kraft, welche er, den Italienern gegenüber, auch in die dramatische Musik wieder legte, — diese Kraft war es, welche durch die Macht der Sympathie mit deutscher Stimmung und deutschem Denken und Fühlen, mit der ganzen damaligen National-Situation *) diese und solche Wirkung hervorbrachte. Nicht will ich damit sagen, als ob die Wirkung, welche dieses zweite eigenthümliche Erscheinen Glucks in Deutschland und insbesondere auf den deutschen Opernzustand hervorbrachte, sofort eine durchgreifende und eine auch hinsichtlich der Andersgestaltung allgemeine gewesen wäre: im Gegentheil werden im dritten Kapitel dieser Periode wir zu erfahren Gelegenheit haben, daß Deutschland dazu eben so wenig eine genügende Vorbereitung erhalten hatte, als die Mittel besessen, den Weg, der ihm, und wenn noch so entschieden und deutlich auch, gezeigt wurde, sofort und im ganzen Seyn und Werden zu wandeln. Dazu war einmal der deutsche Opernzustand damals ein viel zu sehr und durch und durch noch italienischer, und dann der Standpunkt, auf welchen Gluck so urplötzlich sich stellte, ein dem italienischen viel zu schroff entgegengesetzter. Frankreich befand sich in ganz anderen Verhältnissen, wie uns die angezeigte Betrachtung lehren wird. Indeß war Deutschland betreffend seine Opernmusik zum Bewußtseyn wenigstens dadurch gebracht, ein ächt deutsches Operninteresse dadurch geweckt worden, und trat auch etwas später erst, vornehmlich durch Mozart's Energie, dasselbe ins äußerliche, öffentliche Leben, so müssen gleichwohl wir den Beginn einer ächt deutschen Oper und überhaupt einer wahrhaft deutschen dramatischen Musik, nach Inhalt und Charakter, von Glucks letzter Anwesenheit in Wien an datiren. Von diesem Augenblicke an erhob in Wahrheit dieselbe sich nach und nach zu einem völligen Nationaleigenthume, und lehnte in ihrem ganzen Bestehen, nach Wahrheit und Form, sich nicht so sehr mehr an fremdes, sondern stets inniger und fester an ein rein deutsches Interesse an: ein Interesse, das nothwendig mit seinem eigenen Einflusse auch alle demjenigen einen weiter verbreiteten

*) Vergl. das vierte Kapitel der vorigen Periode, besonders §. 144 und 146. und die daselbst angezogenen Stellen.

Digitized by Google

und tiefern Eingang verschaffen mußte, was auf solch' integrirende Weise an ihm haftete.

§. 159.

Fortsetzung.

Zunächst und für den Augenblick am bemerkbarsten war dies wohl der Fall in Dänemark. Schon früherhin habe ich das Nöthige über die Entwickelung der Musik in diesem Lande beigebracht, wie gezeigt, daß eher, denn ein anderer nördlicher und deutschem Einflusse mehr als jedem andern ausgesetzter Staat, es eine förmliche Oper in seiner Hauptstadt erhielt, nämlich schon gegen Ende der vorigen Periode unserer Geschichtseintheilung. *) Insonderheit waren es (wie daselbst gleichfalls gesagt) der König Friedrich V. und die beiden Minister Graf Bernstorf und Moltke, welche in dieser Beziehung sich nie zu vergessende Verdienste um ihr Vaterland erwarben, so gewiß ihre ersten dahin zielenden Unternehmungen mißglücken mochten, da es keineswegs schon an der Zeit war, etwas Anderes, Höheres auch, denn blos die sinnliche Neigung bei dem Volke für diese Art von dramatischen Spielen und von Musik zu gewinnen, welche Aufgabe der dazu berufene, talentvolle Italiener Sarti dann ganz trefflich löste. Indessen war derselbe zu diesem seinem Ziele kaum einigermaßen gelangt, als das durch früheren deutschen Einfluß schon erweckte und in der raschen Entwickelung einer eigenen Literatur so merklich und vorherrschend sich aussprechende Verlangen nach mehr geistiger denn blos oder vorzugsweise doch sinnlicher Befriedigung auch in diesen Dingen, in Dingen der dramatischen Tonkunst sich wieder aufs unzweideutigste aussprach, und so nicht blos dem Deutschthum, sondern überhaupt Allem, was von dem Geiste der Gluckschen Reform durchlebt war, aufs Neue auch hier bereitwilligst und sehnlichst Thor und Thür wieder geöffnet wurde. Sarti, weil er selbst sich verstand und die Stimmung begriff, gab (1768) seine Stellung am Hofe zu Kopenhagen auf, und abermals wurden deutsche Kräfte dahin berufen, die, wie in sich selbst schon eine geistigere Grundlage, so auch die neue Richtung, welche die dramatische Musik gewonnen, bald auch dorthin trugen. Unter anderen kam der besonders als Liedercomponist berühmte J. A. P. Schulz nach Kopenhagen an die Spitze des dortigen Orchesters und der Oper, und nicht allein, daß seine Werke gefielen, sondern bald auch wurden Glucks und später Mozarts Opern unter seiner Direktion mit einem gleich, ja fast noch mehr glänzenden Erfolge gegeben, als dies Anfangs in Deutschland selbst der Fall seyn wollte. Auf Schulz traf gegen

*) Siehe §. 141. zu Anfang des vierten Kapitels der vorigen Periode.

Digitized by Google

Ende gegenwärtiger Periode (1795) der nicht minder in solchem Sinne thätige F. L. E. Kunzen ein, und wir können sagen, daß damit die dramatische Musik in Dänemark vollkommen festen Fuß erst faßte, indem nun nach und nach Versuche auch wirklich eigener Composition darin gemacht wurden.

Nach Dänemark war es Schweden, wo die Oper in der neu gewonnenen, ächt dramatischen Natur und durch dieselbe sich eine neue Heimath, und — wie gesagt — wiederum ganz von Deutschland aus, oder durch Deutsche doch, suchte und auch fand. Sehen wir auf die Ergebnisse der vorigen Periode zurück, so hatte bis zum Beginn des achtzehnten Jahrhunderts die Musik überhaupt in Schweden nicht nur einen sehr geringen Schritt vorwärts in ihrer Entwickelung gethan, sondern die ganze erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts auch und weiter herauf sollte so viel als gar Nichts mehr in dieser Beziehung geschehen. *) Erinnern wir dabei, daß zu gleicher Zeit nicht blos der König, sondern auch die Königin, und damit die gesammte Regierung fast aus deutschem Blute entsprossen und in vollkommen deutscher Weise gebildet waren, so dürfen eben so wohl wir auch geneigt seyn, unsere Verwunderung über einen solchen totalen Stillstand auszusprechen, wenn nicht sofort wieder die Geschichte ein Verhältniß zwischen Volk und Regierung aus jener Zeit Schwedens uns entgegen hielte, in welchem unvermeidlich jedes höhere künstlerische und wissenschaftliche Bestreben seinen Untergang finden mußte. — Schon unter König Friedrich, dem als Landgrafen von Hessen seine Gemahlin, die eigentlich regierende Königin Ulrike Eleonore, die Würde und Macht eines Königs ertheilt hatte, — schon unter diesem König hatten 1723 sich zwei Partheien im Volke gebildet, welche eine es mit dem Hofe (Parthei der Mützen), und welche andere es mit dem Volke (Parthei der Hüte) hielt, und welche beide im steten heftigsten Kampfe gegen einander begriffen waren, in welchem die freilich bei Weitem ungebildeteren und für Kunst-Interessen wahrlich noch nicht sehr empfänglichen Hüte, der Mehrzahl wegen, leider aber den entschiedensten Sieg davon trugen. Unglücklicher aber als damals sollten in Folgezeit noch die Umstände sich gestalten. Als König Friedrich 1751 starb und Adolph Friedrich an die Regierung kam, schlossen Hüte und Mützen zwar Frieden unter sich, doch nur um gegen die Krone gemeinschaftliche Sache zu machen und der Regierung auch den letzten Einfluß auf Volk und Land zu entreißen. Die Schwedische Chronik erzählt schreckliche Dinge von dem Treiben dieser Partheien; wer nur ein

*) Vergl. §. 139. des vierten Capitels der vorhergehenden Periode und §. 85. des achten Kapitels der ersten Periode.

Digitized by Google

Wort noch wagte zu Gunsten der Krone zu reden, dessen wartete unerbittlich das Blutgerüst; ja so weit ging man, daß ein Dankfest wegen des Sturzes der Königlichen Gewalt angestellt und der Reichsrath unter Anderm ermächtigt wurde, im Falle der König die Unterschrift verweigere, die Erlasse mit blos einem Königlichen Stempel auszugeben. Dazu verwickelten aber diese Partheien noch das Land unnöthiger Weise in den siebenjährigen Krieg, und ward dem Ungemach endlich durch den Hamburger Frieden 1762 ein Ziel gesetzt, so ging nach kurzem Zwischenraume der alte Kampf im Innern doch wieder los, und der König sah sich genöthigt, die Krone niederzulegen, und nicht eher dieselbe wieder anzunehmen, bis man eingesehen hatte, zu welchem Elend ein solches Leben führt, und nun nirgend anders mehr Hülfe finden konnte, als eben wieder bei der Krone. Die Königin Luise Ulrike, welche eben so wohl als ihr Gemahl und als ihr Bruder, Friedrich der Große, Künste und Wissenschaften nicht allein liebte, sondern selbst auch pflegte, überhaupt deren Königliche Gesinnung und hohen Geist in jeder Hinsicht theilte, hatte, während der König mit den Partheien kämpfte, manche schöne Idee zur Hebung jener ins Leben zu rufen gestrebt, aber immer vergebens. Gelehrte und Künstler fanden Schutz und Begünstigungen im Uebermaaße bei ihr; 1753 auch versuchte sie, eine Academie zu gründen, doch war deren Leben nur von kurzer Dauer. Indeß war der Geist geweckt, und als jener Zeitpunkt endlich herankam, wo das Partheiwesen im Stande der Noth sich der Königl. Gewalt und dem Willen der Regierung wieder fügte, war nun ein Versäumtes bald nachgeholt, um so gewisser, als dieser Zeitpunkt kurz vor dem Ableben Königs Adolph Friedrich eintrat, und darauf Gustav III. (1770) zur Regierung gelangte, der in Frankreich seine Bildung vollendet und hier eine Liebe zu den Künsten eingeathmet hatte, wie in dem Augenblicke sie nur nöthig seyn konnte, auch Schweden endlich die Segnungen dieser genießen zu lassen. Das Erste, was dieser geist- und kraftvolle, hochgebildete und mit eben so vielem Scharfsinne als großer Gewandtheit in allen Dingen begabte Fürst that, war, daß er 1772 eine kleine musikalische Gesellschaft, welche privatim durch den Beistand einiger Begüterter sich gebildet hatte, unter seinen Schutz nahm, und eine „Königl. musikalische Academie" daraus gestaltete, die noch heute besteht, und durch Unterricht talentvoller Knaben und Mädchen für Erweiterung der musikalischen Kräfte, wie überhaupt Verbreitung und Hebung der Tonkunst im Lande besorgt seyn sollte; und wie er es verstand, in allen andern Dingen die Königl. Gewalt von Tag zu Tag zu vermehren, so verstand er es in dieser Beziehung auch, den einmal gefaßten Entschluß durchzusetzen, so daß nicht allein von König Gustav III.

Digitized by Google

Regierungsantritt an man eine ganz neue Aera in der ſchwediſchen Muſikgeſchichte zu datiren berechtigt iſt, ſondern Schweden ziemlich Alles auch, was jetzt es in unſrer Kunſt Schönes und Gutes noch beſitzt, im Grunde nur dieſem ſeinem im Tode ſo unglücklichen Könige, wie noch mancherlei andere Wohlthaten, zu danken hat. Es iſt wahr, daß, ungeachtet von deutſchen Eltern abſtammend, durch ſeinen längern Aufenthalt in Frankreich dieſer König gewohnt geworden war, die Franzoſen und franzöſiſchen Sitten in eben dem Maaße vorzuziehen und zu lieben als er die deutſchen haßte, und daß er daher Anfangs, als er die Academie und 1773 ſofort auch eine Oper in Stockholm errichtete, alle Bedürfniſſe dazu nur aus Frankreich oder über Frankreich doch aus Italien kommen ließ: eine Neigung, welche übrigens ſeit den Zeiten der Königin Chriſtiane ſchon dem ſchwediſchen Hofe eigen war und welche auch durch Guſtavs Mutter wohl nicht geringe Nahrung erhalten haben mochte, da auch ſie, gleich ihrem großen Bruder, was Wiſſenſchaft und Kunſt anbelangte, den Franzoſen und Italienern einen bedeutenden Vorzug vor den Deutſchen einräumte; indeß hatte er doch nicht ſo bald von dem ungemeinen Enthuſiasmus gehört, welchen der deutſche Opernreformator Gluck in Paris erregte, als ſofort er nicht allein deſſen Werke kommen ließ, ſondern, wie er dieſelben ſo ganz und gar verſchieden von den italieniſchen Opern fand, eben ſo unverweilt auch nach Deutſchland ſeinen Blick wandte und von dorther Unterſtützung in Haltung ſeiner muſikaliſchen Kunſtanſtalten forderte. Es war Johann Gottlieb Naumann, welcher 1776 auf Befehl des Königs nach Stockholm berufen ward, Capelle und Oper zu regeneriren. Die Wahl darf keine ungeſchickte genannt werden, da Naumann als dramatiſcher Tonſetzer in ſeiner Perſon wie in ſeinen Werken am meiſten alle Eigenſchaften vereinigte, die eine Vermittelung zwiſchen dem damals geltenden italieniſchen und dem Style eines Gluck und ſeiner ſpätern deutſchen Nachahmer möglich werden ließen; und kaum hatte Naumann ſeine nächſte Aufgabe vollbracht, ſo ſehen wir die Gluckſchen Opern neben den ſeinigen mit einer Pracht und einer Vollendung auch in Stockholm in Scene gehen, wie dies beſſer kaum in Paris wohl geſchehen konnte, beſonders als 1782 das große Opernhaus erbaut worden war. Nicht genug aber, daß König Guſtav III. für Ueberpflanzung fremder Kunſtwerke aller Art ſorgte, ſondern eine eigene ſchwediſche Oper wollte er auch haben, arbeitete ſelbſt das Sujet zu der Oper „Guſtav Waſa“ aus, zu welcher Kellgreen die Verſe dichtete, Naumann die Muſik ſchrieb, und die 1786 mit aller Pracht auf die Bühne gebracht wurde, und gab dadurch dann Veranlaſſung, daß auch andere Componiſten, wie Häffner und ſelbſt Abt Vogler, an ſchwediſchen Originalterten ſich verſuchten. Daß Letzterer zu jener Zeit neben Kraus der Oper, und

Digitized by Google

Ersterer der Hofmusik in Stockholm vorstand, beweist hinlänglich, welche Richtung die Musik damals dort schon, und in welch' entschiedener Weise dieselbe genommen, und Niemand wird es zu viel behauptet heißen können, wenn die Geschichte eben jene Zeit als den glänzendsten Moment Schwedens sowohl in der Musik und der Kunst überhaupt, als in der Literatur bezeichnet, denn als König Gustav III. im Jahre 1792 starb (ermordet wurde), und wegen der Minderjährigkeit Gustav IV. eine vormundschaftliche Regierung angeordnet werden mußte, verhängten Verschwörungen und andere Verwickelungen der Art einen solchen Druck auf Kunst und Wissenschaft auch wieder, aus welchem nach langem Ringen und Durchkämpfen mancher anderer Hindernisse erst langsam sich wieder erholt werden konnte.

§. 139.

Fortsetzung.

Man lasse den Zusatz nicht aus den Augen, wenn ich oben Schweden als dasjenige nordische Land bezeichne, in welchem die Oper nächst Dänemark lebendigere Pflege gefunden habe, da ohne solchen Zusatz die Behauptung in sofern einen Irrthum in sich schlösse, als Rußland bereits im Jahre 1764 durch Sumarokoffs und der Kaiserin Catharina II. Bemühung eine Oper erhielt, und ungeachtet der vielen andern Sorgen, womit diese Regentin damals zur Befestigung ihres kaum zwei Jahre vorher so gewaltsam bestiegenen Thrones zu kämpfen hatte, überhaupt schon von der Zeit an dort sich ein reges Leben für Kunst, Cultur und Wissenschaft zu äußern anfing; indeß huldigte dies Leben doch keineswegs noch einer bestimmten Richtung auch, sondern es sehen seine Aeußerungen nur den Erfolgen einer plan- und systemlosen Thätigkeit, einem Würfelspiele von Anstrengungen gleich, bei dem der zufällige Gewinn dem Schicksale überlassen bleibt, und bei dem man zufrieden gewesen zu seyn scheint, wenn der Gewinn nur hinreichte, das Streben des Hofes nach Glanz und Genuß in Etwas zu belohnen, so gewiß es andererseits ist, daß die Nachwelt auch dies Wenige schon dankbar anerkennen muß, indem zum mindesten doch ein Anfang in der Sache damit gemacht wurde, und indem wahrlich andere Ereignisse geeignet genug gewesen wären, die Aufmerksamkeit der Kaiserin und der Regierung, ihres besten Willens in der Förderung höherer Volkskultur ungeachtet, von diesem Theile derselben doch noch abzulenken. Kaum waren die unruhigen Stimmen im Innern, welche besonders beim Adel und der Geistlichkeit Peter III. (Catharina's unglücklicher Gemahl) schon, und die beim andern Theile der Bevölkerung nachgehends auch das Mitleid mit dem traurigen Geschicke jenes Kaisers erregt hatte, durch ein energisches und bestwilliges Verfahren in

Digitized by Google

Sachen der Verwaltung in Etwas wieder beſänftigt und zum Schweigen gebracht worden, als die erwünſchte Beſetzung des erledigten Thrones Polens alle Kräfte der Politik und des Einfluſſes in Anſpruch nahm, und kaum war mit Hülfe Preußens auch dieſes große Werk gelungen, als, dadurch aufgereizt, die Pforte (1768) Rußland jenen Krieg erklärte, der, ſollte er einigermaßen glücklich für dieſes ausfallen, allen Aufwand und das Zuſammenraffen aller Kräfte und Mittel faſt erforderte, ſo daß des Volkes Auge einzig nur nach der Donau ſich wendete, und Adel und Große ihre Förderung und ihren Ruhm ausſchließlich faſt glaubten in den Reihen der kämpfenden Garden ſuchen zu müſſen: gewiß Umſtände und Verhältniſſe, unter welchen die Geſchichte es genug genannt haben würde, wenn man in Kunſtdingen und Angelegenheiten der Wiſſenſchaften auch nur ſtehen geblieben wäre bei der Pflege deſſen, was einmal in früheren günſtigen Zeiten darin errungen; nichts deſtoweniger ließ Catharina's Regierung kaum ein Jahr vorübergehen, in welchem nicht auch in dieſer Beziehung ein bedeutender Schritt vorwärts in der Cultur ihres Volkes gethan worden wäre, und einſichtsvoll genug, zu begreifen, daß ächte Civiliſation und geiſtig höhere Heranbildung nur vom Weſten ihres Süden her zu kommen vermöge, war ſie auch vorſichtig und klug genug, mit allen dahin gelegenen Völkern, mit den Deutſchen, Franzoſen u. ſ. w., dergeſtalt in beſtem Friedensverkehr zu bleiben, daß ſie zuletzt nicht einmal in den franzöſiſchen Revolutionskrieg ſich miſchen mochte, ſo vielerlei Aufforderungen dazu ihr auch zugehen und nahe genug gelegt werden ſollten; Einwendungen von Deutſchen und andern gebildeten Volksangehörigen beförderte ſie dagegen auf jede erdenkliche Weiſe und wies Länderſtrecken dazu in Menge und um der Vermiſchung willen auch in den verſchiedenſten Theilen ihres Reichs an; ließ Gelehrte und Künſtler aus Italien, Frankreich und Deutſchland kommen; bezahlte zur Lockung für Andere mit den enormſten Summen deren Dienſte und Leiſtungen; ſchickte einheimiſche Talente auch zur Ausbildung in jene Lande; errichtete Unterrichts- und wiſſenſchaftliche Anſtalten, Academien der Künſte, Concertinſtitute, und war demgemäß der ganze Regierungsabſchnitt genannter Kaiſerin, der ziemlich die ganze zweite Hälfte des vorigen achtzehnten Jahrhunderts, alſo unſere gegenwärtige Periode umfaßte, in politiſcher und culturhiſtoriſcher Hinſicht gewiſſermaſſen ein Zeitraum des Glanzes und der Größe für Rußland, ſo war in muſikaliſcher Hinſicht insbeſondere derſelbe zum mindeſten derjenige Zeitraum für dieſes, in welchem auf die wirkſamſte Weiſe es empfänglich gemacht wurde für eine Cultur, zu welcher ſpätere Tage ihm dann leicht auch eigene Mittel zu bieten vermochten: eine Hoffnung freilich, welche, bleiben wir bei der Oper als beſonderem Gegenſtand der Betrach-

Digitized by Google

tung stehen, bis auf die heutige Stunde noch nicht in ihrem ganzen Umfange in Erfüllung gehen sollte (woran allerdings neben so manchen anderen Ursachen auch jenes planlose Zusammenwürfeln der Kräfte bei ihrer ersten Ueberpflanzung wohl nicht die geringste Schuld tragen mag), aber die eben so gewiß dereinst auch in dieser besondern Beziehung in Erfüllung gehen wird, als in andern musikalischen Richtungen, z. B. in der Cammermusik, sie sich bereits auf so glänzende Weise seit der jüngeren Zeit bestätigt hat.

§. 161.

Vollendung der dramatischen Musik-Reform. Mozart und seine Zeit.

Ihre ganze Vollendung sollte die Reform, welche Gluck auf eine eben so energische als glückliche Weise mit der dramatischen Musik vorgenommen hatte, und welche, der bisherigen Darstellung zu Folge, auch von so unnennbar großem und gewichtigem Einflusse sich zeigte auf die weitere Verbreitung und Ausdehnung der Oper mit ihren besseren geistigen und künstlerischen Interessen, — ich sage: ihre ganze Vollendung sollte diese Reform (wie ich auch früher schon einmal beiläufig andeutete) jedoch erst erhalten durch Wolfgang Amadeus Mozart, den Sohn des uns bereits bekannten Salzburger erzbischöflichen Hofmusikus und nachgehends Capellmeisters Leopold Mozart, der 1756 dort geboren wurde und (zu früh, vielleicht nicht für seinen Ruhm, doch sicher für die Kunst und seine Verehrer) im Jahre 1791 bereits zu Wien starb.

Daß ich zurückkehre noch einmal zur Aufzählung und Charakterisirung dessen, was Wesentliches Gluck im Fache der Oper leistete, erscheint nicht nöthig wohl; selbst wenn der Zusammenhang dahin deuten sollte, liegt alles Das aus den jüngsten Betrachtungen noch zu nah und neu unsrer Erinnerung vor; das Nächste und Wesentlichste, was hier die Oper forderte in dem Zustande, in welchen bis zu Glucks Erscheinen sie sich verlieren mußte, war, — Wahrheit, Wahrheit nach Innen wie nach Außen, nach Seiten der Bedeutung, des innersten Begriffs, wie nach Seiten der Form; und diese ganze, volle Wahrheit auch verlieh ihr Gluck, verlieh ihr solche in allen seinen Gebilden, hier wie dort. Indessen ging zu hell und klar, in seiner ganzen Schwere und Nothwendigkeit dies Bedürfniß der Wahrheit in den dramatischen Schöpfungen vor dem Lichtblick seiner Seele, seines zugleich willensstarken Genius auf, so konnte es nicht anders kommen, als daß darauf auch, wenn nicht einzig und allein fast, so hauptsächlich doch und vorzugsweise überall sein Streben gerichtet blieb. Gluck dehnte, sobald er die Reform begonnen, das Gesetz der Wahrheit nicht

Digitized by Google

blos aus auf den einzigen Begriff des Objekts, nicht blos blieb er mit seinem Gegensatze zur Gegenwart und Vergangenheit stehen bei der Erfüllung des Begriffs eines wirklich dramatischen Spiels in der Oper, sondern er trug von solcher Wesenheit des Gegenstandes selbst das Gesetz sogar auch über auf die Subjektivität, und ließ es wirken noch da, wo unbekümmert um die dramatische Wahrheit der Tonkünstler allein hätte walten und herrschen dürfen. Nicht genug war Gluck die Wahrheit in dem Wesen, sondern er wollte Wahrheit auch in der Form der Oper, und so sehr allein nur Wahrheit, daß selbst des einzigen Wortes Sinn und Bedeutung ihm Stoff und Gegenstand noch für solches Streben bieten mußte, denn die Wahrheit ja war es, welche die Zeit vor ihm vor allen Dingen in der Kunst mit Füßen getreten hatte, und mußte dadurch diese ihr ganzes eigenes und eigentliches Ich gleichsam verlieren, so hatte natürlich die Reform es zunächst und allein es auch nur zu thun mit der Wiederherstellung jener. Doch indem Gluck, als Genüge der Arbeit für den einen menschlichen Geist, unverrückbar bei dieser Wiederherstellung stehen blieb, indem er der Oper Wahrheit gab von ihrem Herzen an bis zu ihrem äußersten darstellenden Wort, aber auch blos diese Wahrheit, waren nicht alle Bedingungen noch erfüllt, welche die Aesthetik an jene als Werk schöner Kunst auch stellt, und welche die dramatische Musik, als Musik für sich, gewissermaßen selbst sich auch noch unterlegt: diesen Bedingungen das Recht zugleich zu geben, blieb Mozart, vielleicht seiner inneren wie äußeren Subjektivität auch mehr zusagend und entsprechend, vor jedem Andern vorbehalten, und nahm endlich auch er mit entscheidender Kraft noch Theil an dem so großen reformirenden Werke.

§. 162.

Fortsetzung.

„Mozarts Natur mehr angemessen" — sage ich, und gewiß. Wo und von welcher Seite wir den unsterblichen Meister anschauen, — der Grundzug seines Charakters, die Grundfarbe seines ganzen Bildes ist (mit einem Worte) Liebe, eine die zärtlichste Liebe athmende Gesinnung. Wie er in seiner Jugend mit wahrhaft kindlicher Naivität Jedermann zu fragen pflegte, ob er ihn auch liebe? so war sein eigenes ganzes Innerstes auch überfüllt gewissermaßen von dieser Zärtlichkeit, dieser Sehnsucht zur Menschheit. Als Musiker hatte er einen Händel und Bach, von ihnen den Contrapunkt im ganzen Umfange zu erlernen, einen Joseph Haydn, um in der Instrumentation auch Meister zu werden, und einen Gluck endlich, um das Wahre eines Drama's mit der ganzen Schärfe seines Geistes zu erfassen, — doch auch nur studirt, und studirt blos als Mu-

Digitized by Google

siker in angegebener Richtung; als er selbstständig, mündig geworden in der Kunst und selbst schaffend sich wegwandte von ihren Werken, da trat er auch nur auf mit jener seiner eigenen Gesinnung, und wie diese ganz Eigenthum des Herzens blos ist, so erfüllte er natürlich am wahrhaftigsten und zunächst auch die Bedingung, welche das Herz als erster Urquell des Schönen noch stellt an Werke einer Kunst, die vorzugsweise ja die Kunst des Herzens, der Seele genannt zu werden pflegt. Daß — sein Wirken als Operncomponist insbesondere hier noch festgehalten — was das Wesen der Oper als dramatisches Spiel anbelangt, Gluck allein und durchaus ihm Vorbild blieb, konnte wohl nicht anders kommen, da Gluck allein so eben erst Wahrheit und volle Wahrheit zwar in dieses Wesen gebracht hatte; aber sich selbst treu bleibend, gesellte sich durch seine Hand zu dem von Jenem geschaffenen plastischen Gebilde auch noch die Anmuth, die Herzinnigkeit, das den innern und äußern Sinn gleich sehr bewegende Wohlbehagen des Ausdrucks und der Formen.

Daher kam es z. B. auch, daß diejenigen seiner Opern einen weit schnelleren und glücklicheren Eingang beim großen Publicum fanden, in denen vorzugsweise jenes sein eigenes ganzes liebevolles Ich gewissermaßen den Grundton anzustimmen scheint, als diejenigen („Don Juan," „Titus"), in denen neben dieser Grundstimmung doch eine Gluck'sche Wahrheit des Ausdrucks auch besonders noch ihn zu leiten sich vordrängt, denn eben daher war es ja auch gekommen, daß kaum ein Paar Decennien nach Glucks Abtreten Mozarts Opern schon eine bedeutende Geltung erlangt hatten vor den seinen, und daß, wie man einst bewundernd haftete an der erhabenen Größe einer „Alceste," einer „Iphigenia" ꝛc., so man jetzt sehnsuchtsvoll schwelgte in den himmlischen Spielen einer „Zauberflöte," eines „Belmont" (Entführung) und „Don Juan." Glucks Erhabenheit und Größe, Einfachheit und Würde, und volle Wahrhaftigkeit setzte eine besondere Stimmung und einen Muth auch voraus, solcher Last und Gewalt künstlerischer Ausdrücke mit durchdringendem Begriffe sich zu unterziehen; aber Mozart — er, der in einer Zeit sich vollendete, welche vorzugsweise man die Zeit des Herzens nennen könnte, der in Italien zwar gewesen war, aber doch nur in einem Volke stark geworden, das vorzugsweise ein Gefühlsleben führt — er gab noch Etwas dazu, zu dieser Wahrheit, das eben jene Stimmung, jenen Muth ohne unser Zuthun gewissermaßen erzeugt; er war ja nicht blos musikalisch mehr, sondern idealisch schön auch, nicht erhaben, groß, würdevoll nur, sondern liebreizend auch, anmuthig und ästhetisch wahr; er ergriff ja nicht blos, sondern rührte auch, riß nicht blos hin, sondern bewegte auf süß-zarte Weise auch unser gesammtes Ich, war Geist und Gefühl zugleich, war

Digitized by Google

erzeugender Künſtler nach Stoff und Form: ein Verhältniß, das allein uns dann auch auf den Grund führt, warum Gluck niemals an einen Text ſich hätte wagen dürfen, wie er denn niemals auch an einen ſolchen ſich wagte, der nicht von Innen heraus alle Merkzeichen eines ächt dramatiſchen Spiels an ſich getragen, während Mozart faſt nach jedem dargebotenen Gedichte greifen, und gewiß ſeyn konnte, demſelben ein muſikaliſches Intereſſe wenigſtens noch anzuheften, wenn das Dramatiſche ihm nicht in gleichem Maaße vielleicht zu eigen ſeyn ſollte; und warum Gluck, hatte er einmal ſeines Gegenſtandes ſich bemächtigt, demſelben auch unverbrüchlich treu bleiben und mit Wort und That ſich losſagen mußte von all' und jeder frembartigen Rückſicht, während Mozart ſeinem freundlichen, von Liebe und Muſik überfließenden Herzen niemals zu verſagen brauchte, auch — ja öfters blos den Sängerinnen zu Gefallen — liebliche Melodien und reizende Bravourpaſſagen in ſeinen Opern auszuſtreuen, ohn' zu bedenken ſelbſt, ob der eigentlichen Aufgabe dieſelben mehr oder weniger entſprachen*), was endlich nicht nur zu der formalen Seite auch führt, in welcher nicht minder Mozart die von Gluck begonnene und durchgeſetzte Reform vollendete, ſondern zugleich auch erklären läßt, wie mit Mozarts Erſcheinen nun jener Reform die weiteſte Verbreitung und die feſteſte Begründung in der innern wie äußern muſikaliſchen Welt zu Theil werden mußte.

In Beziehung auf die Form nämlich zog Mozart gerade dadurch das ſinnliche Princip wieder herüber in den von Gluck errungenen geiſtigen Gehalt, verſchwiſterte gewiſſermaßen den Italienismus wieder mit dem deutſchgeiſtigen Charakter, und indem er dies that, trug in natürlicher Folge er auch zu ſolch' allſeitiger, innerer wie äußerer, Verbreitung und Befeſtigung der Oper, beſonders auf deutſchem Boden und unter deutſchem Volke, weſentlich bei, da eben eine ſolch' gleiche liebenswürdige Nachgiebigkeit gegen die Wünſche des Herzens wie der Sinne kaum anders, denn in dem jetzt politiſch und religiös eingewiegten Deutſchland, wie bei der ſonſtigen überwiegenden Menge der Kunſtfreunde, ſympathetiſchen Anklang finden konnte, und da, indem ſie dieſes that, ſie die Oper für ſich ſelbſt nicht allein zu einem wahrhaft nationalen Eigenthum der Deutſchen erhob, ſondern auch die übrigen gleichzeitigen Tonſetzer zu einer Nachahmung aufforderte, die dann — wenn ich mich ſo ausdrücken darf — den Mozart'ſchen Opernſtyl gewiſſermaßen zu einem Typus ſtempelte, welcher, weil ſo ganz und gar er aus dem Innerſten deutſcher Nationalität ſowohl

*) Erinnere ich beiſpielsweiſe nur an die Bravourarien der Königin der Nacht in der „Zauberflöte," der Conſtanze in der „Entführung," u. a.

Digitized by Google

als dem Wesen der Kunst selbst hervorgegangen, wahrlich nicht mit Unrecht bis auf den heutigen Tag im Fache der dramatischen Musik nicht allein seine Geltung behalten hat, sondern diese ohne Zweifel auch bewahren wird so lange, als überhaupt unsere Bühne noch reiner musikalischer Gestalten fähig bleibt. Freilich hat eben jene Verschwisterung und Nachgiebigkeit auch wohl dazu schon Veranlaßung gegeben, daß man der Mozart'schen Oper nachzusagen wagte, wie im Grunde sie nicht als eine rein deutsche, sondern als eine italienische angesehen werden müsse; indessen verwechselte man, näher angeschaut, unbezweifelt dabei das idealisch Deutsche mit dem italienisch Idealen; vergaß, daß etwas Anderes es ist, das Wahrhafte und blos Gefällige oder blos musikalisch Reiche zur Einheit zu bringen, wie Mozart in seinem Gemüthe und seinem Genie es vollbrachte, als das Wahrhafte von dem musikalisch Reichen blos zu umgeben, in dieses es zu hüllen; vergaß, daß mit Glucks hoher Plastik und feierlicher Größe zwar Wahrheit wieder in das Wesen der dramatischen Musik gedrungen, doch damit dasselbe dem modernen Princip auch wieder um Vieles sich entrückt hatte, und daß sonach eben jene Verschwisterung und Nachgiebigkeit Mozarts Bedingung gleichsam wurde, sollte (in dieser Gluck'schen Wahrheit) nun auch die Oper wieder erscheinen als ein integrirendes Glied der Kette wahrhaft schöner, d. h. wahrhaft moderner Musik-Entwickelung, sollte auch sie nun herangerückt werden zu dem Vereine rein geistiger und physischer Elemente, auf welchem allein, wie frühere Betrachtungen uns überzeugt haben*), das wahrhaftige Wesen ächt moderner, d. h. wahrhaft schöner Musikkunst beruht, die ja nicht, wie Glucks Töne, im Drama das Eigenthum seyn will blos seltener Stunden und höherer Stimmung, sondern, wie in Mozarts Opern sie thut, uns geleiten durch die leichtern und hochbeseligenden Stimmungen innigen Mitempfindens vom kindlichen Scherz und frischesten Humor an bis in die geheimste Schwelgerei zärtlicher Herzen und hinauf zur sehnsuchtsvollen Ahnung des Höchsten. Oder lehnte gar man jenen Vorwurf an den italienischen Text, so dachte man wohl nicht daran, daß in Wien, wo Mozart meistens arbeitete, vorzüglich nur italienische Sänger wirkten.

§. 163.

Vermehrung der instrumentalen Begleitung der Oper.

Freilich fasse ich bis dahin auch die Form nur in weniger materieller Hinsicht auf, und gleichwohl hat Mozart beziehungsweise auch in solcher der

*) Vergl. die Einleitung, besonders von §. 15. an, und dann die §§. 65 ff. des siebenten Capitels der ersten Periode.

Reform der dramatischen Musik erst die ganze, d. h. diejenige Vollendung gegeben, in welcher nun das äußere Gehäuse, der Leib zugleich zu entsprechen vermochte der inneren ästhetischen Bedeutung, und in soweit zwar, daß alle spätere Erweiterung hier nur auf eine organische Vermehrung, Massehäufung und Vergrößerung gerichtet zu seyn brauchte: eine Bemerkung, welche deutlich genug auch schon darauf hinweist, daß hier nicht etwa gedacht werden darf an eine quantitirte Aenderung in der äußeren Construktion der einzelnen Theile des dramatischen Ganzen, wie vielleicht der Arie, des Recitativs, der Ensemblestücke und der Finale's, sondern war z. B. bei der ersteren, der Arie, Mozart theilweise auch genöthigt, um des größeren sinnlichen Schmucks willen, welchen aus der einen oder andern Ursache er derselben wieder zu verleihen für nöthig fand, quantitativ einen größeren Maaßstab für dieselbe im Durchschnitt wieder anzulegen und anzunehmen, als Gluck bei seiner einfachen Wahrheit dazu bedurfte, so ging er, Mozart, doch von dieser Wahrheit des dramatischen Ausdrucks und Lebens in der Oper selbst keineswegs noch weit ab, daß die Gestalt, welche jene einzelnen Theile des Ganzen einmal angenommen hatten, weiter wesentlich dadurch verändert worden wäre, vielmehr beschränkte eben deshalb sein dahingerichtetes Bestreben sich hauptsächlich auf ein innigeres Ineinandergreifen und (in Zeit wie Kraftentwickelung) gleichmäßigeres Zusammenwirken der einmal vorhandenen Darstellungsmittel, was dann wiederum und fast ausschließlich nur führen konnte zu einer Vermehrung der instrumentalen Begleitung, da das Vocale in der Oper eben durch jene Gluck'sche Wahrheit seine volle Abgränzung bereits erhalten haben mußte.

Nicht soll und kann damit gesagt seyn, als habe Gluck bei seinem großen Werke diesen Theil der dramatischen Musik weniger in das Bereich seines Augenmerks gezogen; im Gegentheil geht aus den früheren Darstellungen dieses Capitels deutlich genug hervor, wie auch er schon die Förderung der instrumentalen Begleitung selbst quantitativ sich sehr angelegen seyn ließ, so mittelbar dieselbe durch die qualitative Hebung des accompagnirenden Orchesters auch geschehen mochte. Schon vor Gluck hatten zu dem Streichquartette sich bisweilen ein Paar Hörner mit Oboen, auch wohl ein Paar Flöten mit Oboen, oder ein Fagott mit Oboen noch gemischt, selbst ein Trompeten- oder Posaunenstoß mochte hie und da sich hören lassen; doch kam Alles nur sparsam zum Vorschein, und jedenfalls wagte man noch nicht, den ganzen vorräthigen blasenden Chor in das Theaterorchester zu bringen. Der kühnste Tonsetzer in solchem Unternehmen war ohne Zweifel zu jener Zeit Rameau; aber so ungleich

Digitized by Google

mehr er that denn sein Vorgänger Lully, zeigte er gleichwohl immer noch bedeutende Enthaltsamkeit. Erst Gluck schritt keck über die engen Gränzen hergebrachter Sitte hinaus, und brachte gleich in seinem „Orpheus“ z. B. neben dem Streichquartett noch zwei Oboen, zwei Trompeten, zwei Hörner und einen Fagott in das begleitende Orchester. Indessen so großes Aufsehen er durch dies sein Wagniß besonders bei dem musikalischen Publikum erregte, und so erstaunt die Menge über die Gewalt war, welche er dadurch in der Begleitung, in den Einleitungen und Ritornellen entwickelte, blieb das Streichquartett ihm immer doch und in soweit zwar Hauptsache, daß er nur hie und da, um mehr Schatten und Licht, mehr Färbung in die gesammte Zeichnung zu bringen, das eine oder andere Blasinstrument dazutreten ließ, und der zahlreicheren Zusammenstellung ungeachtet gebrauchte er demnach den verschiedenen Klang der Instrumente doch auch immer nur noch einzeln und in einzelnen, gesonderten Abschnitten, da selbst bei jener Zusammenstellung ihn kein andrer Grundsatz geleitet hatte, als — den gezeichneten Charakteren in der Oper die bestmöglichste Färbung zu geben, die mancherlei Situationen entweder in ihr rechtes Licht oder in den wirksamsten Schatten zu stellen; an eine Massewirkung des Orchesters in solch' reicher Zusammenstellung bei der Begleitung dachte auch er noch nicht, und indem solche nun Mozart zuerst versuchte und mit dem größten Glück auch zu bewirken wußte, vollendete er gleichfalls in dieser Beziehung, was andeutend nur hie und da Gluck vorher begonnen. Erst bei Mozart finden wir neben dem Streichquartette auch noch Flöten, Oboen, Hörner, Fagotte, Clarinette*), Trompeten, Posaunen und Pauken, und dann nicht etwa blos einzeln und gelegentlich im Verlaufe des Ganzen benutzt, sondern dies in Masse auch, gegenüber von dem Quartette je nach der individuellen Beschaffenheit der einzelnen Organe mit gleichem Antheile an der Darstellung, woher die ungemeine Kraft auch rührte, die auf einmal Mozart in seiner Begleitung zu entwickeln verstand, die, in Betracht derjenigen Mittel, der wenigen Organe, welche nach heutigem Gebrauch er gleichwohl noch dazu verwandte, auch heute noch die Bewunderung jedes aufrichtigen Beobachters auf sich zieht, und welche um ihres außerordentlichen Effekts willen nachgehends auch der Zielpunkt wurde für alle dramatische Componisten, denen andere Umstände nicht bei der hergebrachten italienischen Sitte,

*) Ich hebe dieses Instrument hier besonders hervor, weil man wohl sagen kann, daß dasselbe durch Mozarts Anwendung erst zu wahrhafter Ehre in unserm Orchester, zu dem Ansehen eines wesentlichen Theils desselben gelangte, d. h. in dem Orchester der Oper.

Digitized by Google

nach welcher immer noch und selbst bis über Mozarts Wirken weit hinaus solche Masseverwendung des Blaschors für unpassend und gesangestörend gehalten wurde, noch ferner zu beharren geboten.

Mit welch' großer Liebe überhaupt aber Mozart der Massewirkung bei seinen Instrumentationen zugethan war, sobald durch dieselbe der Haupteffekt nicht gestört, im Gegentheil wohl eher noch gehoben werden konnte, und wie gern er dabei das eine oder andere Blasinstrument, das man bis dahin noch weniger zu benutzen pflegte, in die Wirkung des Ganzen wesentlich zu verflechten strebte, mag eine Aeußerung beweisen, welche die Geschichte aus seinen Knabenjahren her noch aufbehalten hat, und nach welcher er seine Schwester, als dieselbe ihm die Orchesterstimmen zu einem Clavierconcerte copiren sollte, die größte Acht darauf zu haben bat, „ob er dem Horne auch was Rechtes zu thun gegeben." Mag es seyn, daß das Verlangen, ein Mehres, ein Uebriges noch darin zu thun als sein Vorbild und väterlicher Freund Haydn, oder auch der vollkommene richtige Blick in die Menschennatur, die zuvor sinnlich erregt und ergriffen seyn will, ehe geistig sie auffaßt und begreift, ihn dazu veranlaßte: die Thatsache bleibt dieselbe, und wenn Mozarts Opern überhaupt uns bis auf den heutigen Tag Vorbild und Muster geblieben sind im dramatischen Style, so ist noch verläßiger seine Art der Begleitung und Orchesteranwendung, d. h. ihrem Aeußeren nach, die Grundlage, auf welcher unser gesammtes Opernaccompagnement bis zum jüngsten Momente herauf dem Wesentlichsten nach beruht. Was mehr bis daher in diesem Fache geschehen, — wie ich bereits sagte — es ist nur eine noch größere organische Massehäufung, keineswegs aber eine auch nur quantitativ charakteristisch andere Stellung des Orchesters, die schwerlich zudem auf jenem Wege erreicht werden und noch schwerlicher der Kunst selbst zum Nutz' und Frommen dienen dürfte.

§. 164.

Veredlung der Ouverture zur freien selbständigen Kunstform.

Einen wesentlichen Einfluß mußte die Vermehrung und charakteristisch höhere Belebung der instrumentalen Begleitung in der Oper nothwendig äußern zunächst auf die Gestaltung der Ouverture als desjenigen Theils der dramatischen Musik, bei welchem die Organe jener Begleitung ziemlich ausschließlich in freier Selbstständigkeit sich zu bewegen vermögen, und in Wahrheit auch legt die Geschichte Zeugnisse genug uns vor, wornach — um den Ausdruck zu gebrauchen — die Veredlung dieser Kunstform

Digitized by Google

mit allen jenen Bestrebungen gleichen Schrittes Hand in Hand geht. Der Zusammenhang scheint einen Blick weiter rückwärts nöthig zu machen.

Aus früheren Betrachtungen*) erinnern wir, daß Monteverde zuerst versuchte, das Orchester von der Vocalmusik zu trennen, und indem dies in der Oper nur geschehen konnte, daß er einen Einleitungssatz dazu verfaßte, welcher von dem Orchester allein vorgetragen wurde, schuf er, wenn auch unter anderm Namen, gewissermaßen zuerst auch das, was wir Ouverture im besondern und eigentlichen Sinne des Worts nennen. Lully nachher verbesserte diese Art Einleitungsmusik, gab ihr mehr Glanz, Festigkeit und musikalischen Schwung, ertheilte zuerst auch ihr den Namen Ouverture, und bewirkte durch alles dies, daß seine dahingehörigen Compositionen gewissermaßen zu einem Modeartikel in der gesammten musikalisch-dramatischen Welt dergestalt sich erhoben, daß die Opern-Componisten keine eigene Ouverture mehr zu ihren Werken verfaßten, sondern bei der Aufführung derselben meist nur eine Lully'sche Ouverture von dem Orchester vortragen ließen. Darnach bildete die Ouverture keineswegs aber einen eigenen integrirenden Theil der Oper selbst, sondern war eine Einleitungsmusik nur nach Außen hin, im Begriffe, daß überhaupt nur durch sie der nahebevorstehende Anfang des Spiels angekündigt wurde, was ihrer ersten Idee selbst nicht genügte, und Alexander Scarlatti dann auch veranlaßte, zuerst wieder zu der Sitte zurückzukehren, zu jeder einzelnen seiner Opern auch eine eigene Einleitungsmusik zu schreiben, die Sinfonia hieß und (in Italien zum mindesten) bald Nachahmung fand**). Indessen überflügelten nicht lange nachher schon die Franzosen und Deutschen — was Instrumentalmusik überhaupt betrifft — die Italiener und eine eigentliche Norm für die Ouverture ging daher auch von hier aus. Diese Norm dann bestand darin, daß die Ouverture einen Fugensatz über irgend ein beliebiges Thema entwickele und dann wo möglich mit einem sog. Lentement (um der Einleitung willen) schließe. Die Instrumentation war daher auch höchst einfach, da die Fugenführung wohl kein größeres Orchester duldete. Mit Ende des siebenzehnten Jahrhunderts änderte sich übrigens auch diese Form wieder, und nach mancherlei andern Versuchen kam man endlich darin überein, daß die Ouverture mindestens aus drei Sätzen bestehen müsse, die in ihrer besondern Gestaltung jedoch dem Ermessen des Componisten überlassen bleiben könnte. Die Fuge war sonach eben so wenig Gesetz noch, als das französische Lentement; doch sieht man auch, daß mit dem Streben, die Ouverture von der bisherigen Fessel

*) Vergl. §. 32 ff. des zweiten Capitels der ersten Periode.

**) Vergl. §. 36 ff. des dritten Capitels der ersten Periode.

Digitized by Google

des ewigen Einerlei in der Form zu entledigen und im Gegentheil zu einer freien Kunstform sie zu erheben, man eben so weit auch von der ersten Idee, auf welcher die ganze Form beruhte, sich entfernte, und daß noch keineswegs das Orchester als solches in seiner Massewirkung dabei bethätigt werden konnte. So schrieb Händel, welcher um seiner sonstigen Größe willen den Maaßstab damals für Viele auch in der dramatischen Musik abgab, in der Ouverture zu seiner dreiaktigen Oper „Siroe“ (1728) z. B. den ersten Satz aus G-Moll 4/4 für drei Violinen (deren erste von einer Hoboe im Einklang begleitet wird), Viola und Baß, also fünfstimmig, in sechszehn Takten, die wiederholt werden müssen und die in der Reprise auf dem Dominantaccord schließen; fügt als zweiten Satz ein Allegro im 3/4 Takt, aber ebenfalls in G-Moll zu, das 104 Takte lang ist, daher nicht wiederholt zu werden braucht, und wobei zum Streichquartett, das zwar keine Fuge, aber doch viele Imitationen enthält, noch ein Cembalo den Generalbaß und hie und da auch zwei Oboen und ein Fagott mitspielen, und bringt endlich als dritten Satz noch ein Trio für Violine, Viola und Baß, das zwei Theile lang ist, von denen der erstere (10 Takte) wiederholt werden muß, der zweite aber (17 Takte) zum vollen Schlusse führt, und wobei die für jene Zeit merkwürdige Taktvermischung angetroffen wird, daß die Violine sich im 12/8, Viola und Baß aber im C-Takte bewegt. Und dies Beispiel — was füglich geschehen darf — als Regel angenommen, leuchtet allerdings eine bedeutende Abweichung von der Norm ein, aber wir vermissen eben so sehr auch eine Annäherung an das Hauptwerk selbst in dem Maaße, als dieses gewissermaßen erst den Stoff wie den Maaßstab zur Ouverture nach Innen wie nach Außen geben soll, und vermissen ferner daher ein Auffassen der Haupteffekte des dramatischen Spiels in der Behandlung des Orchesters, das solche doch nur anzudeuten vermag in der Verwendung seiner Kräfte nach einem concentrirten Maaßstabe: ein Mangel, der — wie gesagt — die Ouverture eben so weit von ihrer ersten Grundidee wieder entfernte, als jenes Wegwerfen aller Fesseln in der äußersten Gesammtform die freie Bewegung des Componisten im Ouverturensatze zu fördern vielleicht im Stande war, und den Gluck erst wieder gut zu machen und zu ersetzen wußte in dem Maaße, daß auch selbst die Freiheit des Componisten dadurch keineswegs sonderlich gehemmt wurde.

§. 165.

Fortsetzung.

In einem der früheren Paragraphen dieses Capitels schon, wo ich von Glucks Oper-Reform insbesondere sprach, habe ich seine Ansichten über

Digitized by Google

das Wesen der Ouverture auch mitgetheilt: jenen seinen eignen Worten nach sollte dasselbe (allem Gebrauche vor ihm stracks zuwider, doch vollkommen richtig) nur von der Beschaffenheit des Gesammtinhalts der Oper abhängig seyn, und diese Idee verstand er denn mit dem größten Glück auch auf seine Musik anzuwenden. Es ist nothwendig, daß ich die letzten Worte ausdrücklich hinzusetze, denn in der Theorie war der Gedanke keineswegs mehr neu, sondern nur in der Praxis noch nicht zur Ausführung gekommen. Lange vor Gluck schon hatte z. B. Mattheson laut genug ausgesprochen*), daß die Haupteigenschaft einer Ouverture darin bestehe, „daß sie einen kurzen Begriff und Vorspiel, eine kleine Abbildung desjenigen mache, so nachfolgen soll," und sogar weiter noch hinzusetzt: „und da kann man leicht schließen, daß die Ausdrückung der Affekten in einer solchen Sinfonie**) sich nach denjenigen Leidenschaften richten müsse, die im Werke selbst hervorragen." Aber Gluck erst war die Realisirung dieses Begriffs vorbehalten oder möglich geworden. Sehen wir auf seine Oper „Orpheus" zurück: wie unmittelbar erzeugt, geboren von dem Hauptwerke erscheint gleich diese Ouverture, — ein Lebensathem, Seelenhauch derselben. Dazu geht der Satz, der Allegro molto im C-Takte und C-Dur steht, ohne alle Unterbrechung, ohne Fuge oder etwas Fugenartiges und ohne von einem andern Tempo, Rhythmus oder dergleichen abgelöst oder unterbrochen zu werden, im einem Gusse bis zum Schlusse, wo die Oper selbst anfängt, fort, und auch hinsichtlich der äußersten Form der Ouverture also war damit auf einmal alle frühere Sitte und Norm, als Sitte und Norm nämlich, aufgehoben, und wie Gluck selbst sich von dem Augenblicke an keinerlei Convention dafür mehr festsetzte, vielmehr — wie gesagt — mit Recht meinte, das jedesmalige Wesen der Ouverture (als Einleitung) müsse aus der Beschaffenheit der Oper oder überhaupt des folgenden Ganzen abgeleitet seyn und hervorgehen, so waren, wie überdem er eine neue Aera in der gesammten dramatischen Musik hervorrief, von dem Augenblicke an auch im Fache der Ouverture Wahrheit der Situationen und Freiheit in der Anlage die Hauptstücke, die nach allen Seiten hin angenommen und gewonnen wurden. Indessen so wenig, die Sache im Allgemeinen angeschaut, auf der einen Seite dies bestritten werden kann, und so unbedingt zugegeben werden muß, daß Gluck, wie die Oper überhaupt, so auch die Ouverture als Einleitung dazu in ihre eigentlichste

*) In seinem „vollkommenen Capellmeister" pag. 234.

**) Zu Matthisons Zeiten pflegte man auch in Deutschland die Ouverture nach italienischer Sitte noch Sinfanie zu nennen, und zumal, wenn dabei an eine geringere Einleitungsmusik nur gedacht wurde.

Digitized by Google

Sphäre zurückführte, eben so wenig kann andrer Seits doch auch geleugnet werden, daß, wie er das Orchester nach Seiten der Form hin nicht viel besser als seine Vorgänger, nur im Einzelnen noch, auch in der Ouverture zu benutzen und zu behandeln pflegte, so auch den Begriff der Ouverture er, um jenes letzten Theils der strengsten Wahrheit willen, wiederum etwas zu eng faßte, sich deßhalb damit zu innig an die Oper und deren Inhalt anlehnte, und noch nicht wagte, dieselbe, ohne ihre Verbindung mit dem Hauptwerke und ohne ihre Natur aufzulösen, dennoch dergestalt auch wieder von dem Hauptwerke loszutrennen, daß als ein freier Instrumentalsatz, in welchem nur der Totaleffekt und der Hauptcharakter eines andern, detaillirter durchgeführten und figurenreicher gezeichneten Tonbildes gewissermaßen sich concentrirt hat, sie zu erscheinen vermocht hätte. Diese Vollendung, diese und eine solche Erhebung der Ouverture zu freier selbstständiger Kunstform, ohne jene durchdringende Wahrheit der Situation und volle Freiheit der Anlage doch dadurch zu stören, verlieh ebenfalls ihr doch erst Mozart, so wie derselbe Mann eben um dieses Grundes willen auch genöthigt war, mit weit massigeren, kräftigeren Tinten, mit dem Gesammt-Organismus des Orchesters, als alle seine Vorgänger, auch hier, in der Ouverture, zu zeichnen.

Es war im Jahre 1787, als Mozart seinen „Don Juan" und also auch die Ouverture dazu schrieb. Ich führe ausdrücklich diese Ouverture hier an, weil sie mir eben diejenige von allen seinen übrigen zu seyn scheint, wodurch er jenes Ziel der Vollendung auf diesem Gebiete zunächst erreichte. Wer kennt sie nicht? — Wem spiegelt sich nicht der ganze volle Charakter des folgenden Drama's darin ab? — Und doch bietet sie kaum einen melodischen Anklang an dasselbe. Nicht den Melodien, sondern dem innersten Geiste nach ist sie dem Wesen der Oper entsprossen, und so unmittelbar einleitend in dieselbe zugleich, daß kaum unser Ohr etwas Anderes zu erwarten vermag, als was das kommt; aber gleichwohl bildet sie ein solch' in sich abgeschlossenes Ganze auch, daß sie eben sowohl losgelöst werden kann von der Oper, ohne an Selbstständigkeit, Abrundung und Vollständigkeit zu verlieren, da wir nur den Totaleindruck von einer Idee, einer Gefühlssituation erhalten, welche wohl weitere Ausführung in ihren mancherlei Beziehungen zuläßt (wie in dem nachfolgenden Drama), doch im Ganzen auch, in ihrer Totalität, wo ja allein nur das Orchester zu ihrer Bildung oder Darstellung ausreicht, sich dem Seelenauge des Schauers ohne Mangel an Klarheit zu vergegenwärtigen vermag. Mozart lehnte gleich Gluck unmittelbar an das Hauptwerk mit seiner Ouverture sich an, und änderte somit an der eigentlichen Idee derselben durchaus Nichts; aber er ergriff dabei nicht die einzelne

Digitized by Google

Situation, die einzelne Figur, den einzelnen hervorragenden Charakter mehr, ſondern nahm das Bild des Drama's in ſeinem Ganzen auf, ſchauete es tief, ſchauete mit begeiſternder Empfänglichkeit es an, und das Gefühl, die Idee und Vorſtellung dann, welche durch ſolche Anſchauung in ihm rege gemacht wurden, — eben dieſes Gefühl, dieſe Idee und Vorſtellung waren es, welche den Inhalt ſeiner Ouverture ausmachten, und die in ihrer Totalität nun hier auch eine Maſſewirkung, eine Maſſezeichnung bewirkten, deren weitere Form ſich blos richtet je nach Beſchaffenheit der erregten und zur Darſtellung objektivirten Vorſtellung und Empfindung ſelbſt. So und auf ſolche Weiſe begriff Mozart das Weſen der Ouverture und den Zuſammenhang derſelben mit dem nachfolgenden Kunſtwerke, und ſo und auf ſolche Weiſe arbeitete dann er nicht allein in dieſer Gattung von Tonwerken, ſondern ſuchten, durch die Macht ſeines Genius hingeriſſen, auch die Tonſetzer überhaupt von dem Augenblicke an den Begriff einer dramatiſchen Einleitung zu verwirklichen, wenn wir — wie es ſich gebührt — abſehen nämlich von der bloßen Mittelmäßigkeit und der äußeren formalen Nachahmung, die für die hiſtoriſche Perſpektive und für die Auffaſſung des Gegenſtandes in ſeiner Entwickelung ja niemals einen Anhaltspunkt abzugeben vermögen.

Mozarts Don Juan-Ouverture — bekanntlich hebt in der großartigſten Weiſe ſie mit einem Andante D-Moll im C-Takte an, wozu außer dem Streichquartette zwei Flöten, zwei Oboen, zwei B-Clarinetten, zwei Hörner, zwei Trompeten und Pauken kommen; dann ſchreitet ſie fort in ein Allegro molto D-Dur derſelben Taktart, und prachtvoll und wunderbar entfaltet ſich das Leben bis zum Dominantſchluß auf C-Dur, an welchen unmittelbar die erſte Nummer der Oper ſich anſchließt. Vier Jahre ſpäter ſchrieb der Meiſter die Oper „Titus“: gewiß iſt ihre Ouverture nach Innen wie nach Außen eine ganz andere als jene erſtgenannte zu „Don Juan,“ ſo ſehr, daß keine von allen, welche Mozart nach dieſer noch componirte, ſoweit im Charakter zugleich von derſelben entfernt liegt, und dennoch beruht ſie auf ein und derſelben Grundlage der Idee und des Begriffs, trägt ein und denſelben Nerv der Entſtehung in ſich, aber der Inhalt der erzeugenden Quelle, die Farben der Figuren auf dem unterliegenden Tableau ſind auch ganz andere, und geben wir uns der Ueberzeugung hin, daß dieſe beiden Ouverturen gewiſſermaßen den Ton, den Maaßſtab abgeben, nach welchem der geſammte Zuſtand der Ouverture beſſerer, d. h. eigentlich künſtleriſcher Seits gemeſſen werden darf, ſo ſehen wir alſo, daß fortan nicht allein auf Zahl und Folge der Sätze der Einleitungsmuſiken Nichts mehr ankam, und daß die Ausarbeitung dieſer Sätze auch jeder hemmenden Feſſel entrückt blieb, ſondern

Digitized by Google

der Stoff zur Bildung auch nicht mehr einzeln dem folgenden Kunſtwerke enthoben, vielmehr ſeiner Totalität nach ihm ſelbſt und ſeinem innerſten Intereſſe und dergeſtalt zwar entnommen wurde, daß — wie ich ſchon ſagte — die Ouverture nunmehr ſogar ſich loszulöſen vermochte von der Oper, ohne an Vollſtändigkeit, Abrundung und Selbſtſtändigkeit des Inhalts wie der Form zu verlieren, und ſonach dann vollkommen ſich zu erheben zu einem freien, ſelbſtſtändigen Kunſtwerke, was ſie immerhin ſeyn ſoll, ohne deshalb den Begriff der Einleitung in ſich zu vernichten.

§. 166.

Bildung der ſogenannten Concert-Ouverture.

Eine unmittelbare Folge dieſer Erhebung war natürlich die Bildung von ſogenannten Concert-Ouverturen, oder die Entſtehung von Ouverturen, welche nicht eigentlich einem größeren dramatiſchen Ganzen als beſondere Einleitungsmuſik angehören. Ich weiß wohl, daß dieſer Gegenſtand eigentlich erſt in folgendem Kapitel zur Sprache kommen ſollte; allein er hängt ſo unmittelbar und unzertrennlich mit dem vorhergehenden zuſammen, daß kaum ſeine Betrachtung bis dahin verſchoben werden kann. War nämlich nicht allein die Form der Ouverture auf dieſe Weiſe vollkommen frei gegeben worden dem künſtleriſchen Genius, ſondern hatte ihre ideale Grundlage ſelbſt eine ſolche Abänderung erfahren, daß ſie nicht mehr hervorgehen ſollte aus dem folgenden dramatiſchen Ganzen blos dem äußeren Weſen oder doch der einzelnen ſpeciellen Charakteriſtik, vielmehr blos der Totalität der Auffaſſung und der Geſammt-Empfindung und Vorſtellung nach, welche durch ſolche Auffaſſung erregt wird, und hatte ferner nicht allein eben dadurch das Orcheſter ſich denjenigen in der Vorſtellung allgemeinen Vorwurf geſchaffen, der ausſchließlich den Gegenſtand einer ſolch' maſſigen Inſtrumental-Sprache und Darſtellung abzugeben vermag, ſondern war auf dieſe Weiſe materiell auch das Orcheſter in ſeine eigentliche polyphoniſche Stellung eingewieſen worden, ſo war in nächſter Folge auch leicht möglich, daß man einen derartigen Geſammtzuſtand der Seele, wie er demnach in der Ouverture zum Ausdrucke kommen ſollte, nicht mehr blos entlehnte einer vorhandenen Begebenheit wie im Drama, ſondern auch wohl einer blos gedachten, einer durch die reine Fantaſie erzeugten, und indem man dieſes that und ebenfalls dann in gleicher Form zwar die auf ſolche freie Weiſe gebildete oder vorgeſtellte Geſammt-Situation durch Töne auszudrücken, zu malen, zu erzeugen oder wiederzugeben verſuchte, entſtanden diejenigen Ouverturen, welche keineswegs zwar einem vorhandenen folgenden größeren dramatiſchen Ganzen angehören, aber welche gleichwohl alle Bedingungen erfüllen, die von nun an die Kunſt ſowohl an das Weſen, an den Inhalt als an die Form einer Ouverture zu machen

Digitized by Google

gewöhnt wurde, indem jenes dramatiſche Leben, jenes ausgeführte Gebilde von Begebenheiten und in ſich ſelbſt verbundenen Situationen, zu welchem als Totalſchilderung ſie vorbereiten oder einleiten ſollen, nur nicht in die Wirklichkeit getreten, ſondern blos in der Idee verblieben iſt.

Und damit gewiſſermaßen meine Anſichten über die ſogenannten Concert-Ouverturen, die demnach gleich nach dem Mozartſchen dramatiſchen Reformſchluß auch ins Leben traten, zugleich ausſprechend, ſcheint dieſer Gegenſtand auch den beſten Uebergang zu bilden zu einer Betrachtung des Einfluſſes, den die dramatiſche Muſik-Reform überhaupt nothwendig auch auf die Kirchen- und Cammer- oder Concertmuſik üben mußte.

Zweites Kapitel.

Einfluß der in der dramatiſchen Muſik begonnenen und durchgeführten Reform auf die Kirchen- und Cammermuſik.

§. 167.

Einfluß der dramatiſchen Muſik-Reform auf die Kirchen-Muſik.

In welcher Unmittelbarkeit — um ſo zu ſagen — diejenigen Betrachtungen, zu welchen jetzt wir übergehen, ſich an die vorhergehenden und den geſammten Inhalt des erſten Capitels unſerer gegenwärtigen Periode anſchließen, dürfte aus dem Schluſſe des letzten Paragraphen deſſelben ſchon hervorgehen. Die Oper und dramatiſche Muſik überhaupt hatte, was jener Inhalt zur Genüge darthut, mit Beginn des achtzehnten Jahrhunderts einen Stand- und Höhepunkt erreicht, von welchem aus ſie alles eigentliche öffentliche Muſikleben ſchon zu beherrſchen vermochte, und wenn nicht oder doch nicht überall noch, ſo ward durch die Verbreitung und Befeſtigung gleichwohl, welche die dramatiſche Muſik nach allen Seiten hin durch die Gluck'ſchen und Mozart'ſchen Umgeſtaltungen erhielt, dieſe Herrſchaft unbedingt und nicht blos geſichert etwa, ſondern für immer auch befeſtigt. Erwägen wir dazu die innern Hebel, welche die Oper zu einer ſolchen Herrſchaft in ſich trägt, jenen Verein von ſämmtlichen muſikaliſchen und allen eigentlich ſchönen Künſten, den allein in ihr, in der Oper, wir vorfinden, der allein auch hier nur ſeine Möglich-

Digitized by Google

keit hat, und der in der verdreifachten Kraft seiner Mittel, als Musik, Poesie und Mimik, unausbleiblich eine eben so sehr vermehrte Gewalt auch auf die Außenwelt üben muß, da alle Sinnlichkeit, welche hinreicht, zum Genusse des Geistes zu empfangen, hier auf einmal auch, nicht einzeln etwa mehr, er- und umfaßt wird, — erwägen alles Dies wir und jenen ihren bereits erlangten hohen Standpunkt noch, so läßt nicht minder sich und nicht blos die Wahrheit, sondern selbst die Wesenheit des tiefen Einflusses zugleich auch begreifen, den jene dramatische Musikreform weiterhin, außerhalb ihres eigentlichen und nächsten Gebietes auch, auf die übrigen musikalischen Kunstrichtungen, auf die Kirchen- und Cammermusik nothwendig haben mußte, und nicht um im Einzelnen blos, weil desto sicherer dann, die Ueberzeugung davon zu gewinnen, sondern selbst der Ordnung, dem Maaße der Erscheinung gemäß fällt in dieser Beziehung unser Augenmerk zunächst auf die Musik der Kirche.

Fassen wir die Ereignisse der nächsten Vergangenheit noch einmal in Kurzem zusammen. Das außerordentliche Uebergewicht, welches die Lyrik mit ihren möglichen Zuthaten aus dem Reiche des sinnlichen Schmuckes zu Zeiten der vorigen Periode in der dramatischen Musik gewonnen hatte, rückte, um der Wohlgefälligkeit willen, welche für den Augenblick Angesichts der großen Masse an die daraus hervorgehenden musikalischen Gestalten sich knüpfte, auch die Kirchenmusik im Allgemeinen den weltlichen und vorzüglich dramatischen Formen näher, so sehr, daß, denjenigen des Textes abgerechnet, kaum ein anderer Unterschied noch z. B. unter einer Messe, einer Kirchencantate und einem kleinen Singspiele in musikalischer Beziehung wahrgenommen werden konnte; *) indeß müssen wir doch auch bedenken, daß diese Verbindung der Kirchenmusik mit profanen und überhaupt sinnlichen Interessen (wenn ich mich so ausdrücken darf) vorzüglich nur da in bemerkbarerem und vorwaltendem Maaße vor sich ging und auch vor sich gehen konnte, wo eben jener Grund davon zunächst und in wirksamster Weise vorlag, also in Italien und Frankreich, und dann denjenigen Ländern und Ländertheilen, welche in kirchlicher Beziehung ein innigeres und zwar abhängiges Verhältniß zu Italien pflegten. Unterlasse ich, näher und specieller noch dies zu entwickeln, und sage lieber gerade heraus, da hundert und tausend für eine Thatsache es beweisen, daß besonders die katholische Kirche es war, welche solcher Profanation der heiligen und geheiligten Musikformen sich schuldig machte, und weniger die protestantische Kirche daran Theil nahm, in welcher, mochte der Choral auch an seiner frühern Volks- und Glau-

*) Vergl. besonders die §§. 133 ff. der vorhergehenden Periode.

Digitized by Google

bens-Innigkeit und Muthigkeit schon Etwas verlieren, doch die Motette mit den übrigen ihr vorzugsweise angehörenden Formen, und die Orgelkunst insbesondere, sich immer noch in einer gewissen heiligen Reinheit und Würde bewahrte. Waren es doch daher jene protestantischen deutschen Organisten mit ihren Schülern besonders auch, ein Händel und die Bache, welche dem in solcher Weise sich empor gehobenen sinnlichen Principe ein edleres, geistigeres und dergestalt zwar entgegen zu setzen vermochten, daß endlich diesem der Sieg nothwendig werden mußte; und wie nun eben aus diesem Principe, aus den Oratorien eines Händel, Gluck Kraft, Lust und Mittel schöpfte zu der außerordentlichen Reform, welche auf einmal durch ihn in der dramatischen Musik mit solch' gewaltiger Umfassenheit vor sich gehen konnte, so lieh diese dann jenem Principe, jener geistigen Richtung auch wieder die Schwingen, auf denen mit größerer Allgemeinheit es sich zu verbreiten vermochte abermals und vorzugsweise über die Musik der Kirche. Gesehen nämlich haben wir,*) daß das Zusammenraffen aller Kräfte und die eiserne Consequenz in der Systemsdurchführung, welche der heiße Kampf zwischen den beiden verschiedenen Principien, der zu Anfange des vorigen Jahrhunderts in der Musik ausbrach, nothwendig erforderte, sollte auf irgend einer Seite ein Sieg dereinst auch nur möglich gedacht werden, — daß diese Anstrengungen aller Kräfte auf beiden Seiten unausbleiblich zu Extremen führten, die nicht minder das geistige Princip von der Wahrheit in der Kunst entfernten, als jenes sinnliche, und mag die Richtung dazu auch eine noch so edle und edlere gewesen seyn, so wandte doch dadurch, daß sogar in der bloßen Form dieses geistige Princip seine alleinige Geltung aufgeschlagen hatte, die Musik vorzugsweise einem Vermögen unserer gesammten Geistigkeit sich zu, dem als schöne Kunst sie schlechterdings in solcher Prävalenz nicht angehört; Gluck zeigte in seiner vollen Wahrheit die rechte Mitte wieder, und wie er den Lyrikern in der dramatischen Musik vorwarf ihre Ueberschwenglichkeit, und endlich sie abzustreifen nöthigte einen leeren Prunk, der blos dem Augenblicke der äußersten Empfindung angehört, so war nicht allein dies (wenn vielleicht auch noch nicht in gleichem Maaße) der Fall bei denjenigen Kirchencomponisten, die in ihrem Bereiche bis dahin nicht weniger dem Principe des sinnlichen Schmuckes angehangen hatten, sondern so zeigte er auch denen aus entgegengesetzter Richtung die ungemeine Weite, in welcher selbst sie bereits das Gesetz der schönen Wahrheit verlassen, da gleich nach

*) Vergl. besonders die §§. 135 ff. des dritten Kapitels voriger Periode.

Digitized by Google

Beginn der Gluckſchen Reform wir wunderbarer Weiſe auch hier, in der Kirchenmuſik, ein Einlenken auf beiden Seiten, und namentlich auf der letzt erwähnten, bemerken, das um ſo erfreulicher iſt, als dadurch zum erſtenmale, ſo weit unſere Geſchichte gehet, die Muſik der proteſtantiſchen Kirche ſowohl als der katholiſchen auf einen Standpunkt gehoben wurde, wohin nothwendig ſie und mit ſolch' charakteriſtiſcher Entſchiedenheit zwar gelangen mußte, ſollte ferner ſie einmal erſcheinen als ein weſentlich integrirender Theil moderner Tonkunſt überhaupt, und anderer Seits doch auch Nichts verlieren oder vergeben von dem durch Zweck und Recht ihr gebotenen Maaße angeſtammter Würde und Feier, ſollte — mit einem Worte — ſie werden eine Kirchenmuſik, wahrhaftig und rein, aber im Sinne auch wahrhaft moderner Kunſt der Töne, weder das Eine noch das Andere zu viel oder zu wenig: ein ſchönes Maaß freilich, das zu meſſen und zu halten den Wenigſten das Talent und die Kraft gegeben war, und woher es kommt, daß ſelbſt aus jener Zeit nur ſparſam vollendete eigentliche Kirchencompoſitionen zu uns herüberragen, und daß, als bald darauf die darſtellenden Mittel der modernen Muſikkunſt ſich noch vermehrten, faſt nirgends ſo häufig auch das eigentliche moderne Element mißverſtanden oder überboten wurde, als in dem einzelnen Reiche der Muſik der Kirche.

§. 168.

Fortſetzung.

Vor Allem war es Carl Philipp Immanuel Bach, der in dieſer Richtung für den Einfluß der Gluck'ſchen Operreform auf die Muſik der Kirche — und nicht allein empfänglich ſich zeigte, ſondern denſelben auch zu empfangen und anzuwenden verſtand. Bach,*) der Anfangs Rechtsgelehrter werden ſollte und dazu die Thomasſchule in Leipzig, wie nachgehends die Univerſität daſelbſt und zu Frankfurt a. d. O. beſuchte, genoß allen muſikaliſchen Unterricht einzig von ſeinem großen Vater Sebaſtian: von der Tiefe und Gründlichkeit dieſes Mannes gelehrt, von der für jene Tage ungemeinen Virtuoſität deſſelben herangebildet, dazu von einer Pietät erfüllt, wie ſelten wohl ein Kind und wie keiner auch ſeiner eigenen leiblichen Brüder, die auf die erhabene Richtung des väterlichen Willens nur mit unbedingteſter Verehrung und Bewunderung ihn hinblicken, ja für unerreichbar die Gewalt dieſes Genius ihm erſcheinen ließ, war Anfangs und eine lange Zeit ſeines Lebens hindurch auch ſein Beſtreben in der Kunſt vorzugsweiſe nur

*) Geboren zu Weimar 1714 und geſtorben zu Hamburg 1788.

Digitized by Google

gerichtet auf ein geistiges Durchdringen der Form, da hier nur das Begreifliche für ihn wie für Viele in den Werken des großen Vaters lag, und da für solche Gründlichkeit allein auch nur der Unterricht ausreichte. Zur Künstler- und Kunst-Nothwendigkeit — möchte ich sagen — war kraft langer Gewöhnung nicht minder ihm denn seinem Vater jener gewaltige Fugenstyl und studirte Contrapunkt im Kleinen wie Großen geworden. Doch daß ganz und gar auch sein Wesen darin aufgegangen wäre, daß diese Form ihm hätte dienen müssen für alle Gestalten, — dazu fehlte ihm sowohl die Abgeschlossenheit Jenes in sich selbst als die Händel'sche riesige Lust in Gewaltigem und Colossalem; dazu hatte die Mutter wieder zu viel zartes, tiefes Gemüth, zu viel Liebe und Sinn zum frohen Leben, zu viel fromme Heiterkeit ihm aufgeerbt, und kaum hatte das Schicksal zu einer gewissen Selbstständigkeit ihn nach Außen wie nach Innen geführt, so fühlte er in jener und solcher Nothwendigkeit doch, daß — wie er sich in seiner Autobiographie ausdrückt *) — „die Musik vornehmlich auch das Herz rühren müsse": ein Gefühl, das, immer heller erwachend, dann nothwendig auch den Willen zur That erregen mußte; und geben wir zu selbst, daß Bach Anfangs nur in seinen Claviercompositionen zu verwirklichen suchte, **) was seinem Geiste in sofern als ein neues höchstes Kunsterforderniß vorschwebte, und daß dabei er Manches von der Erhabenheit und geistigen Größe der Form, worin der Vater und Lehrer ihm letztes und höchstes Vorbild gewesen, verloren gehen ließ, so war doch ferner kaum auch Gluck mit seinen neuen Werken erschienen, als, was vorher er nur geahnt, gefühlt, gedacht, zur festesten Ueberzeugung in ihm ward, und er nunmehr auch Hand an die Kirchenmusik legte, um mit der Wahrheit ihres Wesens zugleich jene Annehmlichkeit des künstlerischen Ausdrucks zu verbinden, die ihm eben als der Weg erschienen, das Herz des Volkes auch in seiner Weise zu rühren, so sehr, daß an Größe und Erhabenheit er von dem Augenblicke an seinem Vater nicht mehr gleich kommen mochte, aber nicht allein, was solche Menschenwürde anbetrifft, ebenbürtig ihm zur Seite stand, sondern an Eingänglichkeit und Liebreiz ihn wohl noch übertraf, und so sehr zwar, daß, wie Gluck für die dramatische, so unser Ph. E. Bach demnach, und indem er bei diesem seinem Streben das Höchste der Kunst in Folge seiner Erziehung schlechterdings nicht zu schmälern vermochte, gewissermaßen den Anfang für eine

*) Diese steht in Burney's Tagebuche einer musikalischen Reise, im dritten Bande der deutschen Uebersetzung pag. 198.

**) Diesen seinen Einfluß auf die Clavier- und überhaupt Instrumentalmusik näher ans Licht zu ziehen, wird Aufgabe demnächst folgender Paragraphen seyn.

Digitized by Google

ganz neue, oben bereits näher bezeichnete, dem modernen Kunstelemente entsprechende Aera der Musik der Kirche in sich beschreibt. Führe ich nur sein, deshalb auch so weit berühmtes doppelchöriges „Heilig", das 1778, also gleich bald nach Glucks Erscheinen, von ihm componirt und 1779 gedruckt wurde, sein Oratorium „die Israeliten in der Wüste", welches 1775, und sein Oratorium „Christi Auferstehung und Himmelfahrt", das 1787 in Partitur die Presse verließ, zum Beweise an: welche unvergleichlichen Chöre, welch' überhaupt mächtige, tief eingreifende und doch zugleich auch dem bewegten Gemüthe so wohlthuende Musik! — Die mögen Recht haben, welche den Begriff der Classicität blos in der nackten Geistigkeit, in der aller sinnlichen Mittelfähigkeit entrückten, rein geistigen Durchdringung bis selbst zur Form hin fassen, wenn sie sagen, unser Bach sey an Classicität von Händel, ja selbst noch einem Hasse, Graun und Schulz übertroffen worden, aber sicher war vor Allen er es doch, welcher mit der classischen Wahrheit zugleich auch eine classische Schönheit der Form und zuerst zwar auch in der Kirchenmusik zu verbinden wußte, und unbestritten war es daher auch, daß er, wie Gluck eine dramatische, so eine kirchliche ächt deutsche Musik begründete und förderte. Lasse ich ferner seine Melodien zu Cramer's Psalmen und Sturm's geistlichen Gesängen ins Gedächtniß zurückrufen: wo war vordem ein so frommer, wahrhaft religiöser Sinn und doch daneben auch so viel Lieblichkeit, Anmuth und gotterfüllte Heiterkeit?! — Selbst in unsers Bach älteren Werken nicht, die ganz und gar an die väterliche Form sich anzulehnen strebten, ohne, weil anderm Boden entsprossen, den väterlichen Genius auch zu athmen, und weshalb, um ihn zu begreifen, man vorsichtig seyn muß in Begründung des Urtheils. Allerdings haftet, was die Form betrifft, auch an diesen spätern Compositionen Bachs noch Manches, was lediglich der Zeit anheim fällt; so namentlich in Sachen der Instrumentation und der Form der Arie; allein so wenig Gluck die begonnene Reform der dramatischen Musik zum vollendeten Abschlusse zu bringen vermochte, eben so wenig sollte Bach auch eine moderne Kirchenmusik in ganz vollendeter Gestalt schon liefern. Vergleichen wir Glucks Begleitung und Arie in der Oper: was an ihnen Gutes und für unsern Sinn und Begriff Mangelhaftes erscheint, treffen wir mit dem einzigen Unterschiede des Charakters, den die Bestimmung erheischt, wieder in Bachs Kirchensachen; aber wie Mozart dort die letzte geweihete Hand anzulegen hatte an den prachtvollen Bau, so bedurfte es auch hier eines Genius noch, der, weniger fest wurzelnd noch im Boden der Vergangenheit, mit frischer, ungetrübter Kraft das Begonnene und Empfangene zu vollenden und zu erheben vermochte zu der Höhe, wohin das Auge des ersten Sichters, um des nöthigen Rückblicks willen, auch gar noch nicht zu reichen ver-

Digitized by Google

mochte, und das, dieser Genius war — Joseph Haydn, jener unser Mann *), dem die Kunst, und namentlich die deutsche, auch in so mancher andern Beziehung noch, was folgende Betrachtungen zeigen werden, so unendlich Vieles zu danken haben sollte, und der, wenn er hier als Vollender eines angefangenen Werkes nur erscheint, um so größer und mehr dort natürlich für das Auge der Nachwelt hervorragt, wo wirklicher Schöpfer und Begründer neuer, bisher noch nicht gekannter Formen und Gestalten er werden sollte.

§. 169.

Fortsetzung.

Wunderbar genug spricht sich dies innere, künstlerische und kunsthistorische Verhältniß zwischen den beiden Meistern C. Ph. E. Bach und J. Haydn auch in dem äußern persönlichen schon aus, in welchem dieselben zu einander standen, ohne daß von jenem sie weiter Etwas ahneten denn den Anfang ihres Strebens. „Von Allem" — sagt einmal Bach in seiner oben erwähnten Selbstbiographie — „von Allem, was besonders in Berlin und Dresden zu hören war, brauche ich nicht viele Worte zu machen; wer kennt nicht den Zeitpunkt, in welchem mit der Musik sowohl überhaupt, als besonders mit der accuratesten und feinsten Ausführung derselben, eine neue Periode sich gleichsam anfing, wodurch die Tonkunst zu einer solchen Höhe stieg, wovon ich nach meiner Empfindung befürchte, daß sie gewissermaßen schon viel verloren habe." Er begriff sonach seine Zeit; aber mußte mit diesem Begreifen sich sofort auch der Wille und Entschluß paaren, nicht von dem Verlangen der Zeit sich mit fortreißen zu lassen, so ahnete er keineswegs doch, daß mit diesem Entsagen er sogleich sich auch erhob über seine Zeit und daß neuschaffend er da erscheinen sollte und würde, wo nur enthaltend und vermeidend er für sich selbst gleichsam wirken wollte. „Was ich weiß" — gestand dann einmal wieder Haydn — „was ich weiß, habe ich dem Carl Philipp Emanuel Bach zu verdanken." Also kannte und verstand nicht minder er auch seinen Anfang, sein Beginnen, aber daß es ein bloßer Anfang, ein bloßes Beginnen war, daß er fortsetzen und vollenden würde, was von Jenem war angefangen, — wann wäre je dem gottergebenen Meister dies klar geworden? — Den freundschaftlichsten Umgang pflegten die Beiden, und hatte eine gewisse Sympathie der Seelen sie vielleicht nach Außen hin zu einander gefügt, so konnte jene Höhe idealer und doch dem Menschlichen noch nahe genug stehender Lebensbildung, auf welcher eben Bachs Werke sich hielten, jenes fröhlich wechselnde Empfindungsspiel

*) Geboren zu Rohrau an der ungarnschen Gränze 1732 und gestorben zu Wien 1809.

Digitized by Google

mitten in der kräftigſten, ſicherſten, bedeutungsvollſten und großartigſten Zuſammenhaltung des Ganzen, wodurch dieſelben ſich auszeichneten, und wodurch ſo neu und mächtig erwärmend ihre Sonne über der geſammten muſikaliſchen Welt aufging, auf Niemand auch wohl anregender und fördernder einwirken, als auf eben den ſo gemüthreichen, ſeelenvollen Joſeph Haydn, der unter oder über jener Sonne nun den ungetrübten, götterfrohen, reinen blauen Himmel auch ausbreitete und das Volk des achtzehnten Jahrhunderts endlich nach Ausgang deſſelben auch mit Tönen beten lehrte vollkommen zu ſeinem Gott, wie Ton und Bildung des Herzens in der Zeit es nur verlangten, und wir beten müſſen im Geſange und in der Muſik überhaupt, wollen fromm wir ſeyn im Herzen und doch erſcheinen auch vor dem Höchſten in dem Gewande, das moderne Bildung in aller Richtung uns angethan. Daß ich es ſage: wer Mozart mir erſcheint gegenüber von Gluck auf dem Gebiete der Oper, der will mir J. Haydn ſeyn gegenüber von C. Ph. E. Bach auf dem Gebiete der Kirchenmuſik. Mag man darin nicht Unrecht haben, daß er in dem Zuthun des Lieblichen zum Wahren, des Gemachten zum Empfundenen, oft ein wenig zu viel that und wagte für das Reich und den Charakter der Kirche; daß er hie und da, z. B. im Fache der Meſſe und des Oratoriums, weniger durch Aeußerlichkeiten ſich hätte anregen laſſen mögen und mehr feſthalten an ſeinem eigenen, wie an der Worte Innern, ſo darf man doch nicht vergeſſen auch, daß Haydn lebte unter einem Himmel und unter einem Volke, das in jenen Tagen weniger wollte Ideen denn Geſinnung, und wo nicht von der Kunſt zum Volke, ſondern vom Volke zur Kunſt er gelangen konnte, deſſen ganzer Ausdruck er dann auch hier wurde. Zu Haydn's Zeiten ahnete Oeſterreich noch nicht den nachmals kommenden Wechſel von Erniedrigung und Wiedererhebung, kannte kein Rütteln an dem Zuſtande jener unſchuldigen Herzensheiterkeit, jener kindlich liebevollen, frommen, innigen Naturempfindung, jenes natürlichen Behagens und Wohlempfindens, das ein väterliches Herrſcherhaus über ſein Volk ausgegoſſen, und wie hätte da, ſelbſt in andächtigſter Stimmung, ſein eigenſter Sänger anders die Leier erklingen laſſen mögen denn in gleichem freiem Lebensgenuß, der beim Menſchen ja immer nur zu leicht zur Unmäßigkeit treibt? — Soll es wahr ſeyn, daß nicht nach der Spitze der Gedanken es unſern Haydn trieb, vielmehr das ganze ſinnliche Leben ſelbſt, wo er auf dem Gebiete der Kirchenmuſik ſtand, in ihm aufgequollen ſey, ſo war der Strom dieſer Quelle zwar ein daſeynsfroher, doch auch ein liebe- und ein herzenswarmer, und dieſe Liebe eben iſt ja die Wahrheit in der Kunſt, die immer nur ſinnlich zunächſt ſeyn kann, weil aus der Sinnlichkeit ſogar ſie ihre Stoffe nimmt. Seine Meſſen — ja ſie ſind oft wohl etwas zu heiter; aber

Digitized by Google

auch nur die Kinder Oesterreichs und seine eigenen frommen Gesinnungen, die „nur heiteren Muths ihn zum Vater aufblicken ließen", standen ihm dabei vor. Seine Oratorien — nicht blos erbauen wollte er „seine lieben Wiener", sondern auch vergnügen, und gedachte er bisweilen auch wohl ihrer Schwäche gegen die Versuchungen der Freude, so war er doch zu gut, zu lieb, zu ähnlich ihnen, als daß er hätte blos mahnen und über die Mahnung hinaus die Freude ihnen vorenthalten können. Glaubte er doch selbst sich niemals frommer als in den Tagen, in welchen er z. B. seine unvergängliche „Schöpfung" schrieb, und in welch' heiteren, blauen Himmel schaut hier das freudestrahlende Auge!? — Daß dieses nie mißverstanden und jener nie getrübt worden seyn möchte! —

Vergessen wir übrigens nicht, neben Haydn auch noch zu nennen einen Johann Heinrich Rolle*) und den im vorhergehenden Kapitel schon erwähnten Johann Gottlieb Naumann, welcher erstere ziemlich gleichzeitig mit „Vater" Haydn in mehr denn ein Dutzend Oratorien und circa acht Passions-Cantaten ein Muster von zarter Gemüthlichkeit in frommer und immer wahrhaftiger Ausdrucksweise aufstellte, und welcher letztere, namentlich und z. B. in seinem „Vater Unser", selbst der spätesten Nachwelt noch ein Vorbild hinterlassen hat, wie mit dem Wahren in der Kirchenmusik sich immerhin auch das ächt Schöne und Liebliche verbinden läßt. Ja die Schule, und was wir so heißen in der Musik, pflegte Anfangs die Werke Rolle's noch vorzuziehen denen von Haydn, und wirklich auch zeichneten sie mehr als diese sich aus durch strenge Correktheit, was damals vielseitig noch als das schönste Zeichen im kirchlichen Satze angesehen wurde; welchen wirklich gediegenen, feinen Geschmack, großen Melodienreichthum und natürlichen Fluß er übrigens neben dieser seiner strengen Schul-Correktheit auch noch entfaltete, dennoch vermochte er seinen Melodien wie Harmonien nicht jenen innern warmen Lebensathem zugleich einzuhauchen, über welchen der Sinn selbst des verständigen Hörers nur zu gern selbst die größesten Vorzüge der Correktheit, Wahrheit und Annehmlichkeit vergißt, wie alle nicht zu groben Fehler dagegen nachsieht, und wodurch Haydn eben einen so beispiellosen Sieg errang über alle Zeitgenossen und alles Volk auch im Fache der Kirchenmusik, so dankbar die Geschichte immerhin die Bestrebungen eines Rolle und der übrigen Gleichgesinnten anerkennen muß. Näher kam in dieser Beziehung dem Vollender und Meister der modernen Kirchenmusik Naumann aber mit Haydn schöpfte auch sein Genius, von seiner ersten

*) War geboren zu Quedlinburg 1718, zuletzt Musikdirecter in Magdeburg, und starb 1785.

Digitized by Google

Lebensbewegung an, aus ein und derselben Quelle, nämlich aus der niemals getrübten, auf jedem Halme, auf jedem leisen Wehen der Himmels- und Erdenkörper das Zeichen göttlicher Liebe, Güte und Freundlichkeit tragenden, freien Natur. Den Hirtenstab in der Hand hatte Naumanns Auge gebadet in den Harmonien jener Ereignisse, die jedem ächt poetischen Gemüthe den höchsten Aufflug zu verleihen und zu gestatten pflegen; hier hatte sein leicht empfängliches Herz das erste Wohlgefallen und den Sinn für wahrhaftige Schönheit eingesogen, und als nachher er stark geworden an der Seite eines Martini und anderer wahrhafter Gelehrten in der Musik, diente alle Kraft doch auch nur, das Verlangen jenes mit der Milch gleichsam zum unveräußerlichen Eigenthum gewordenen Sinnes zu befriedigen. Selbst wo er zürnen und erschüttern will, kann er es nur mit Anmuth und Liebe, und wo eine Furcht ihn ergreift, ist es nur eine gottselige und gottergebene. So treffen wir ihn in allen seinen Werken und Oratorien, unter welchen „Gli Pellegrini" als das werthvollste gilt, und so müssen immer wir ihn halten für einen thätigen Mitarbeiter an dem Werke, das, von C. Ph. E. Bach begonnen, J. Haydn vollendete.

§. 170.

Fortsetzung.

Jenen Theil der Kirchenmusik insbesondere anlangend, der durch die Orgel für sich repräsentirt wird, waren es besonders die beiden Brüder Wilhelm Friedemann und Johann Christian Bach, dann der Dresdner Musikdirektor Gottfried August Homilius und endlich der weltberühmte Abt Vogler, welche auf diesem Gebiete unnennbare große Verdienste sich erwarben, und dasselbe nicht allein im Allgemeinen einer höheren Cultur zu unterwerfen, sondern im Speciellen auch für den bisher betrachteten Einfluß der dramatischen Musikreform auf die Tonkunst in der Kirche empfänglich zu machen und zu befähigen vermochten. Wunderbar genug sind sämmtliche Namen deutsche, aber Deutschland auch war es vor ganz Europa, das schon in gegenwärtiger Periode in Sachen der Kirchen- und Instrumentalmusik ein mächtiges Vorrecht sich zu erwerben anfing, und wie mächtig selbst Italien sich bis dahin jeder Störung der alten Würde seines Orgelspiels von Außen, von Seiten der dort verfallenen dramatischen Kunst her ꝛc., erwehrt hatte, es mußte gleichwohl sich beugen vor der Größe Deutschlands, das kurz vorher noch alle Musik fast in den strengen, geistdurchlebten Organisten-Schulen concentrirte. Der Gebrüder Bach Wirksamkeit hat zwar, als für die historische Entwickelung von Bedeutung, zum Oefteren schon bestritten werden sollen; allein in der ausschweifenden Lebensart eben,

Digitized by Google

welcher sie sich ergeben und welche über einen großen Theil des musikalisch cultivirten Europas sie führte, — in dieser Lebensweise mit ihren natürlichen Folgen und in Verbindung mit ihrer unvergleichlichen, damals unübertroffenen, praktischen wie theoretischen Meisterschaft eben lag auch die Nothwendigkeit eines allgemeinen künstlerischen Einflusses schon begründet. Wilhelm Friedemann *) war der älteste Sohn von Sebastian Bach und erhielt sonach von diesem wohl nicht blos den ersten, sondern auch den sorgfältigsten Unterricht vor allen seinen Brüdern. Daneben hatte eine gütige Vorsehung nach allen Richtungen hin mit den merkwürdigsten Geisteskräften ihn ausgestattet, vor Allem aber zur Musik. Schon als Knabe war er Meister auf Orgel und Clavier, obschon er Rechtsgelehrter werden wollte und sollte, und selbst der nicht leicht zu befriedigende Vater hoffte Großes von ihm, wie auch die übrigen Lehrer in andern Fächern eine glänzende Zukunft ihm prophezeihen zu dürfen vermeinten. Die Musik behielt ein Vorrecht auf seine Neigung: er ward Organist an der Sophienkirche zu Dresden; kam dann nach Halle, weshalb man insgemein ihn auch nur den „Halleschen Bach" zum Unterschied von seinen Brüdern zu nennen pflegte; um seiner wunderbaren Meisterschaft willen ertrugen Gemeinde, Vorgesetzte und Untergebene alle seine Launen und Fehler; nirgends aber duldete es ihn; er wandert fort wieder; durchzieht ganz Deutschland, bald hier, bald dort kürzere oder längere Zeit privatisirend; aber indem er so wandert und überall seine Kunst zum Vorbilde ausstellt, wirkt er allgemeiner und mehr auch, denn bei irgend welcher Fixirung ihm hätte möglich werden können.

Aehnlich verhält es sich mit Johann Christian Bach **), seinem jüngsten Bruder, nur daß dieser mehr Lebenslust und Lebens-Frohsinn noch besaß und in sein Künstlerthum, das theils vom Vater, theils und hauptsächlich aber von dem Bruder Carl Philipp Emanuel er empfangen, überzutragen auch verstand. Umgang mit italienischen Sängerinnen ward Veranlassung, daß er nach Italien sich wendete, und kaum in Mailand angekommen, erhielt er daselbst die Domorganisten-Stelle. Mit Freuden hörten die Italiener ihn schlechtweg blos den „Mailänder Bach" nennen, und wie sie entzückt waren über die Pracht und den Glanz, den zugleich mit Anmuth er selbst dem erhabensten und großartigsten Spiele seines Riesen-instruments zu verleihen wußte, so ward er allein auch fortan ihr Muster und seine Kunst die Norm ihrer Studien, die allerdings nun fast zu viel Sinnliches schon brachte an die Stelle früherer geistiger Gediegenheit, und

*) Geboren zu Weimar 1710 und gestorben zu Berlin 1784.

**) Geboren zu Leipzig 1735 und gestorben zu London 1782.

Digitized by Google

damit die Gränzen einer schönen Vermittlung des modernen Elements in dem kirchlichen Orgelspiele eher überschritt als innehielt, doch die immerhin auch noch groß genug war, das Volk herbeizuziehen wieder, von wo die frühere rein geistige Richtung es wohl schon verscheucht hatte, und die daher in solcher Hinsicht, in Hinsicht auf die Volksthümlichkeit, welche dem Orgelspiele sie verlieh, stets von der Nachwelt dankbar genannt zu werden verdient, um so mehr, als vor weiteren Ausschweifungen Gegensätze in Menge, welche noch herüberragten aus den Buxtehude-Seb.-Bach'schen Zeiten, bewahrten.

Und einer solcher Gegensätze, der desto wirksamer aber seyn mußte, je weniger er auf einer gewissen musikalischen Orthodoxie beruhete, vielmehr entschieden und fest, nur in stets würdiger Weise dem Fortschritte sich anschloß, den bei solch' allgemeiner Bewegung im großen öffentlichen Kunstleben unvermeidlich auch die Musik der Kirche und namentlich das Orgelspiel zu nehmen hatte, war gerade jener Homilius, *) der nicht nur Erbauung und Andacht zu erwecken und zu fördern verstand durch die Macht seiner Töne, sondern, wie er dies erreichte im ganzen Maaße künstlerischer Möglichkeit, auch durch einen höchst eigenthümlichen Schwung und ein außerordentlich geschmackvolles Registriren sogar die allgemeinste Bewunderung auf sich zog, ohne dadurch derjenigen harmonischen Tiefe, welche vorzüglich es ist, die im erbaulichen Orgelspiele wirkt, und auf welche vorzüglich auch hier nur mit Sicherheit ein größerer Effekt sich bauen läßt, den geringsten Abbruch übrigens zu thun. Man hat Seb. Bach wohl schon den Albrecht Dürer der deutschen Musik und vor Allem der Orgelspielkunst genannt, und wenn man darnach Homilius mit Lucas Cranach zu vergleichen suchte, so ward in der That wohl das Verhältniß nicht dabei verkannt, in welchem dieser Kirchen-Componist und Orgelspieler einerseits zu jenem seinem Vorgänger und dessen Zeit sowohl als andererseits zu dem kommenden modernen Tage seines Berufs sich befand.

§. 171.

Fortsetzung.

Ihren eigentlichsten und letzten modernen Höhepunkt indessen sollte die Orgelspielkunst erreichen erst in und durch den Abt Vogler (Georg Joseph mit Vornamen). — Ich fühle, wie gewagt es ist, diesen Satz so bedingungslos auszusprechen. Schon C. M. von Weber sagt in seinen hinterlassenen Schriften, daß ein Theil ihn (Vogler) anstaune, ohne seinen

*) Geboren zu Rosenthal an der böhmischen Gränze 1714 und gestorben zu Dresden 1785.

Digitized by Google

unendlich tiefen Geiſt ergründen zu können oder auch nur zu ergründen zu wagen, während ein anderer wieder auf ihn ſchimpfe und ſchreie, weil er ihn nicht verſtehe u. ſ. w.; aber er redet weiter auch in dankbarer Liebe ſeinen unvergeßlichen Lehrer dort an:

„Vor dir verband ſich ſo noch nie
das Wiſſen mit dem Genius“ —

und hätte in jeder anderen Beziehung er nicht Recht damit geſprochen, ſo iſt dies geſchehen doch in Beziehung auf die Muſik der Orgel. Was vorher in ſolcher Förderndes und Fortſchreitendes im Sinne moderner Tonkunſt geſchehen ſeyn mochte, immer ſtand es mit einem Fuße noch im Reiche alter Sitte und Gewohnheit, immer war es nur ein Werk bereicherter Erfahrung: Vogler erſt zog das Weſen der Orgel, von ihrer Behandlungsweiſe an bis auf ihren Bau hinaus, in das Gebiet wiſſenſchaftlicher Forſchung, und kecklich kann man behaupten, daß von dem Augenblicke an auch erſt das Virtuoſenthum auf Clavier und Orgel ſich von einander zu trennen anfing, um jedes in beſonderer Richtung ſeine Fortbildung zu ſuchen. Wie weit zurück wir die Kunſt des Clavierſpiels verfolgen: ziemlich bis auf Vogler war faſt ausſchließlich ſie in den Händen der Organiſten, und machte hie und da das eine oder andere Talent auch ſich beſonders bemerklich allein auf dieſem Inſtrumente, ſo war meiſtens es doch durch die Orgel erſt gelangt zu demſelben, wie dies in manchem Betracht ſogar von Mozart behauptet werden könnte, obſchon deſſen frühes Auftreten ſchlechterdings hier keine andere Anſicht begründen kann, indem mit Vogler's Wirken es ziemlich in eine Zeit fällt. Allerdings war auch vor dieſem, wie in den vorhergehenden Paragraphen angedeutet, ſchon Manches geſchehen, um mit dem geiſtigen auch das eigentlich ſchöne, mit dem claſſiſchen das moderne Princip in der Orgelkunſt zu verbinden; gleichwohl unterlag allem Streben dahinaus, ſelbſt dem der ſo höchſt ſinnlich geſtimmten Gebrüder Friedemann und Chriſtian Bach, fortan noch das Monopol des ſtrengen Contrapunkts und des unfehlbaren Generalbaß-Schlendrians, wie C. M. von Weber eben ſo treffend als ſarkaſtiſch ſich ausdrückt, und erſt Abt Vogler wagte es, dieſes Monopol als Grundlage der Orgelſpielkunſt im Allgemeinen zu entrücken, wie hingegen dieſe, jedem andern Zweige muſikaliſcher Geſtaltung gleich, zu bauen auf Weſen und Inbegriff wirklich ſchöner Tonkunſt. Darauf hin war all' ſein Bemühen in Praxis und Theorie gerichtet, und muß die Verehrung ſelbſt, ohne blinde Vorliebe, auch zugeſtehen, daß in jener er vielleicht zu weit damit ging, indem durch nicht künſtleriſch ſchöne Naturmalereien er die Orgel vielleicht etwas herabzog aus der Höhe, dem Reiche ihrer Erhabenheit und Würde,

Digitized by Google

so ist deshalb weniger doch wohl sein Wille und sein System selbst anzuklagen (wie leider zum Oefteren schon geschehen), als vielmehr der Umstand, daß Anfeindungen aller Art ihn nöthigten gewissermaßen, zu einem verzweifelten Uebermaaße seine Zuflucht zu nehmen und durch eine allerdings wohl übertriebene Popularität das in Praxis zu gewinnen, was theoretisch, in seinen Schriften über denselben Gegenstand, er berichtigend und systematisch dann zu leiten gedachte und wirklich auch leitete, nämlich die öffentliche Meinung; da in Wahrheit nicht Zufall etwa einen durchgreifenden Einfluß mit der Zeit ihm gestatten sollte, sondern in Folge ausdrücklichen Vorsatzes er selbst diesen sich und seiner Sache erringen wollte, darnach alle seine Lebensweise, alle seine Thätigkeit einrichtete und ordnete, und hiernach wirklich denn auch das Ziel erreichte, nach welchem solchergestalt er mit Unablässigkeit und dem rastlosesten Eifer getrachtet. Kaum nämlich hatte Vogler*) die Kunst zu seinem Berufe gewählt, und als fertiger Clavier- und Orgelspieler die Ueberzeugung gewonnen, daß die Musik der Kirche, sollte Antheil sie erhalten an dem Aufschwunge, den die Musik überhaupt und besonders im Theater und Concert genommen, dessen nur fähig werden könne, wenn ein gleiches kunstwissenschaftliches Princip, das Princip des Wahren und Schönen zugleich in Inhalt und Form, sie von da aus zu ihrem Mittelpunkte, zu ihrer eigentlichsten belebenden Macht erhoben, — kaum war dies geschehen, so duldete es ihn auch nicht lange mehr an einem Orte, mochte er nirgends sich und sein Thun irgendwie fixiren, sondern drängte es überall ihn hin, durch ganz Deutschland, nach England, Schweden, Dänemark u. s. w., durch Lehre und Beispiel, das lebendige Wort wie die augenblickliche That zu verbreiten und wo möglich zu gleicher Anerkennung zu erheben, was ihm ein fester Glaube war geworden. Ueberraschte manchmal dabei ein früherer Schulzwang und eine in umfassenden Studien gewohnt gewordene Strenge den nach lauter ästhetischen Bildern Dürstenden, und war daher die Art und Weise seines Wirkens nicht frei völlig von Pedanterie, Eigensinn und mancherlei Seltsamkeit, so blieb die Sache immer doch ein und dieselbe und schrieb ihr glänzender Erfolg dies Alles gern auf die Rechnung der kleinen Eitelkeit, mit welcher der würdige Mann, ziemlich allein stehend damals auf seinem Felde, der großen Kraft sich wohl bewußt war, und mit welcher später er

*) Geboren zu Würzburg 1749, sollte er erst Rechtsgelehrter, dann Geistlicher werden, aber im Hause seines Vaters, eines Geigenmachers, unter lauter Künstlern und Kunstgetrieben groß geworden, erwachte sein Talent und seine Liebe zu früh und zu kräftig zugleich, als daß ein anderer Wille nachgehends noch hätte Herr darüber werden können. Er starb zu Darmstadt 1814.

Digitized by Google

auch die vielen und wirklich außerordentlichen Verdienste sich bisweilen vorerzählen mochte, die in angedeuteter Weise in Wahrheit er sich um die Kunst des Orgelbaues und Orgelspiels — überhaupt um die Musik der Kirche (wenn weniger auch als dramatischer Componist) erworben, ohne zu gedenken noch seiner Thätigkeit als speculativer Schriftsteller und eigentlicher Lehrer der Tonkunst überhaupt, wovon gelegentlich im dritten Capitel dieser Periode das Nöthige beizubringen seyn wird.

§. 172.

Einfluß der dramatischen Musik-Reform auf die Kammermusik.

Nicht weniger groß, durchgreifend und stark wohl, denn auf die Kirchenmusik, wirkte die Gluck'sche Opern-Reform auch auf die Kammermusik, wohin hier die sogenannte Haus- und Concertmusik zugleich gerechnet seyn mag; nur lag es in der Natur der Sache, daß diesseits solcher Einfluß für die allgemeine Beobachtung nicht so merklich hervortrat. Wie früher mit der Kirchenmusik, so stand seit der allgemeinen Verbreitung und dem — wenn ich so sagen darf — volkslebendigen Aufschwunge der Oper Haus- und Concertsaal fortan mit dieser und dergestalt in austauschendem Verkehr, daß, was wesentlichst und meistens sie bedurften, sie vorzugsweise auch nur daher zu holen pflegten, wie dies ja selbst heutzutage noch wohl der Fall ist, wenn nicht auch in solch' großer Ausdehnung und in solchem Umfange, wie damals vielleicht, da die Zeit mancherlei neue, selbstständige Formen wieder hervorgebracht hat, die, obschon dem Theater ursprünglich entsprossen, nach der Hand doch und durch den Prozeß der Entwickelung ein unveräußerliches Eigenthum der Cammermusik geworden sind. Das nach Außen Gekehrte aber liegt der allgemeinen Betrachtung immer zunächst vor, und in gegenwärtigem Falle bewährte sich der Satz unstreitig mehr als in jedem andern, weil das Aufsehen, der Beifall, den die neuen Operngestaltungen (wie gezeigt) erregten, unbezweifelt überall auch, wo Musik getrieben wurde, im Hause und im Concertsaal, das Verlangen nach wenigstens einzelnen Theilen oder Nachahmungen dieser Gesammtkörper aufweckte. Sehen wir, um das Alles zu begreifen, nur auf die Gegenwart: eine neue Oper ersteht, die auf einigen angesehenen Theatern die Stimme des Publicums für sich gewinnt, und nicht allein, daß ihr Curs durch ganz Europa (möchte ich sagen) gesichert ist, sondern auf allen Clavieren auch liegen sofort ihre Arien, Arrangements und Ouverturen, und in allen Concertsälen tönen ihre Harmonien und Melodien wieder; ihre Form und Gestalt wird Norm für alle Musik, die selbst nur der Unterhaltung sich widmet, und kaum hat

Digitized by Google

der Einfluß seinen Weg gebahnt, verlangt das gewöhnliche Auge keinen Augenblick mehr zu schauen, woher der Strom kommt oder gekommen.

Dahin indessen sieht der aufmerksame Beobachter, und blieben, jener allerdings unläugbaren Abhängigkeit ungeachtet, immerhin noch Formen genugsam übrig, welche Haus und Concert als ihnen allein angehörig anzusprechen haben und hatten, so ist für jenen doch hinlänglich Stoff vorhanden, nach welchem nicht minder hier, in der Cammermusik, denn vorhin in der Kirchenmusik, der Grad und die Art und Weise des Einflusses der Oper-Reform sich ziemlich genau bestimmen lassen.

Wir verließen die Cammermusik in voriger Periode als in einem Kampfe begriffen mit allen geistigen und physischen Elementen, und als den Boden, wo vor jedem andern beide diese ihre Fahnen nebeneinander aufgesteckt hatten in voller Herrschaft, keines dem andern weichend, aber keines auch dem andern sich nähernd*): wer ihr Wesen je begriffen, dem leuchtet ein, daß, bei der Schroffheit der Gegensätze, in beiden Bereichen für sich allein niemals der eigentliche und letzte Endzweck unsrer Kunst erreicht werden konnte, und hätte länger der Kampf oder der Sieg des einen Elements für sich noch fortgedauert, die Musik als schöne Kunst hätte nothwendig eben so viel von ihrem Werthe wieder verlieren müssen, als vorher sie, ehe materielle Erwerbungen und Erweiterungen eine solche Doppelgestaltung ihr möglich werden ließen, als solche gewonnen hatte. Als nach Außen hin sie noch schwach war, zeigte nach Innen hin sie sich allmächtig stark, weil Form und Inhalt harmonirten in Willen und Idee. Daher auf Seiten derjenigen, welche zu verzichten vermögen auf materielle Kräfte und zu erfassen blos einen innern tief geistigen Gehalt, auch heute noch der merkwürdige Enthusiasmus für jene ältere Musik, selbst im Reiche der Cammer. Als nach Außen hin aber sie stark wurde, da hörte der der innere Friede auf, und dieser Frieden eben doch ist die Basis, auf welche allein sie sich nach Wesen und Endzweck stützt, und von dem entfernt also oder dessen beraubt sie niemals den letzteren in seinem ganzen Umfange, im vollen Maaße zu erreichen vermag. Beraubt aber war sie desselben, als hier allein die Sinnlichkeit, dort *blos* ein geistiges Interesse ihr Wesen und ihre Formen durchdrang, und noch lange wohl nicht hätte, und so wenig nach der einen als nach der andern Seite hin, sie eine solch' ungemeine, wunderbare Ausbildung und Erhebung, in welcher schon gegen Ende unsrer gegenwärtigen Periode hin wir sie erblicken, erfahren, wäre jener nicht sobald, als in Wahrheit geschehen, in ihr Innerstes wieder zurückgekehrt. Aber gegen Mitte unsrer Periode schon und noch früher

*) Vergl. besonders die §§. 104 ff. des ersten Capitels der vorigen Periode.

Digitized by Google

ſehen wir die beiden Elemente immer friedlicher und neigungsvoller einander ſich nähern, und noch war ihr letzter Tag nicht vorüber, als beide ſich ſchon mit einer Innigkeit und Liebe umfangen auch in der Cammermuſik, wie kaum dies mehr in der Oper jetzt der Fall ſeyn ſollte, und als auf dieſe Weiſe ſomit auch dort ſich Begriff und Weſenheit der ſchönen Tonkunſt, in welcher eben beide jene Elemente mit gleichem Antheile wirken ſollen, mehr und mehr verwirklichen. Folgende Betrachtungen werden die einzelnen Züge und Charaktere dieſes Geſammtbildes deutlicher hervorheben.

§. 173.

Fortſetzung.

a) Fernere Hebung der Inſtrumentalmuſik.

Des Beweiſes ſchlechterdings nicht bedürftig nämlich konnte eine ſolche Vereinigung des geiſtigen und ſinnlichen Princips, eine ſolche Intention der geiſtigen und phyſiſchen Elemente in der Cammermuſik, wozu die Oper-Reform wie zu ſo manchem andern Guten und Schönen den Weg gezeigt und wodurch demnach auch hier die Idee einer ſchönen Tonkunſt ihre weſentlichſte Realiſirung erhielt, hauptſächlich nur geſchehen und möglich werden durch eine noch ungleich freiere Behandlung, freiere und höhere Belebung der Inſtrumentalmuſik, denn vordem dieſe bereits erlangt hatte, da ſie eben, die ſelbſtſtändige Inſtrumentalmuſik, jetzt ſchon, und wie nachgehends ununterbrochen, den vornehmſten Mittelpunkt bildete alles häuslichen muſikaliſchen Treibens und aller wahrhaft ſchönen Geſtaltungen des modernen Concertſaals, und da durch ſolchen überwiegenden Antheil an der Cammermuſik eben ſie ihre ſo ungemein ſchnelle Ausbildung erlangt hatte. Daß ich nicht wiederhole, was bei früheren Anläſſen ich ſchon in dieſer Beziehung darbrachte: aber welche Selbſtſtändigkeit, welchen außerordentlichen Aufſchwung die Inſtrumentalmuſik ſeit Monteverde's und Lully's Zeiten durch einen Scarlatti, Bach, Händel u. A. gewonnen, — immer noch war ſie einer Seits allein in Händen der Virtuoſen oder diente andrer Seits ſie dem Contrapunkte mit allen ſeinen ſtereotyppirten Normen und Geſetzen. Der freien, ungebundenen und aller Feſſeln alter, hergebrachter Sitte entledigten Fantaſie war ſie noch wenig oder gar nicht anheim gegeben, und trat in den Ouverturen der Opern hie und da auch ein polyphoniſcher Schimmer von ihr hervor, ſo war dieſer einzelne Schein niemals doch zu allgemeinerer, ja für ſich noch nicht einmal zu ganzer Wahrheit gelangt. Sinfoniſche Inſtrumentalſätze aller Art exiſtirten; aber durchgehends hatte entweder die Virtuoſität an ihnen ein Recht, d. h. führten ein oder zwei Inſtrumente die Hauptſtimme, trugen

Digitized by Google

den Geſang vor, und dienten die übrigen ſclaviſch denſelben blos zum harmoniſchen Accompagnement, oder waren ſie Geburten ſtrengen Contrapunkts, wobei ſich jedes Glied ſcheinbar wohl frei bewegte, doch dieſes Scheines ungeachtet eben ſo feſt auch geknüpft war und blieb an den Willen des andern. Wir ſehen, beiderlei Weiſe der Behandlung entſprechen eben den mehr bezeichneten zwei verſchiedenen Richtungen, welche die Cammermuſik bis dahin genommen: das Virtuoſenthum diente allein dem ſinnlichen, der ſtarre Contrapunkt dem geiſtigen Princip; ſolche Scheidung aber mußte aufhören, ſollte die wahre Schönheit und ſchöne Wahrheit auch Platz nehmen in dieſem Gebiete; und aufhören konnte ſie nicht, ehe nicht ein wahrhaft freier, über alles eigentliche Form- und Normweſen, über alle Gewohnheit und Sitte weit erhabener Genius die Inſtrumentalmuſik in ihrem ganzen Umfange in ſeinen Schutz und ſeine Gewalt genommen. Laſſen zuvor wir ihn erſcheinen dieſen Genius: es war wiederum der unſterbliche Joſeph Haydn mit ſeinem Nachfolger W. A. Mozart.

Mag es ſeyn, daß mehr ein ſogenannter Zufall und äußere Verhältniſſe, denn ein vorgefaßter Wille, entſprungen aus tieferer Auffaſſung der Zeit- und Kunſtumſtände, zu ſolch', für das Gedeihen und ſchnelle Emporblühen der ſchönen modernen Tonkunſt im Werth unermeßlichem Werke ihn führten; mag es ſeyn, daß ein anderes, unvorhergeſehenes günſtiges Geſchick ihm den Ball in die Hand gab, mit dem er dann einen ſo wunderbar großen Wurf that, — die Kraft, das Werk zu vollenden, das Geſchick, den Wurf zu thun, lag in ihm, hatte er, und welcher Geiſt, möchte die Welt und was in ihr iſt ſein gewaltiger Arm umfaſſen, — welcher kann ſich rühmen, daß in Allem, was er vollbrachte, er etwas Anderes geweſen, als das bloße Werkzeug, der Spielball eines noch höheren Geſchicks und Willens? — Kein anderer Grund, als Talent, hatte Haydn zur Kunſt geführt; aber indem er Anfangs ähnlich einem Dorfmuſikanten aufwuchs, und ſelbſt nachgehends auch nur ſo lange, als ſeine Stimme gut war, in einer Kirchen-Capelle geduldet wurde, dann ſein Brod ſuchen mußte, ſo gut und wo er es konnte, war vorerſt und durchweg doch nicht die eigentliche Kunſt, ſondern nur Muſik zu machen ſein Beruf: ein Beruf, deſſen er übrigens auch ganz froh war, und dem er treu blieb, wie er fromm und freudig dabei lebte, nur daß dieſe Freudigkeit, die Luſt, „Neues“ zu machen und ſein Talent ihn auch trieben, Mancherlei zu verſuchen, was früherer Unterricht oder das vor Augen habende Beiſpiel ihm zwar nicht zeigten, aber was dem Erwerb-Bedürftigen doch wohl zuſagte, weil Andern es gefiel. Dazu hatte als Kind er zwar nur Geige geſpielt, doch nachher auf allen Inſtrumenten ſich herumgetummelt, und nirgends leichter findet der Menſch neue Wege, als wo ungeführt er aus freier Luſt ſich

Digitized by Google

umher bewegt. Auf Straßen und Kirchenchören hatte Haydn musicirt, zum Allerwelts-Musikanten sich gemacht, der bald ein Menuettchen für eine Bürgerhochzeit, bald ein Quartettchen für ein Ständchen, bald ein anderes Stück für die Hauscapelle eines Gönners bedurfte, und Allen gefallen war doch nothwendig, um den Verdienst nicht zu verlieren. Dazu taugten die gelehrten Phrasen aber nicht, welche aus einem Bach, Fux, Mattheson und von Porpora, dem er zu dem Behufe als Aufwärter gedient, er wohl nicht minder gelernt hatte, sondern dazu mußte leicht und gefällig und doch auch neu geschrieben seyn. Ja neu: Fürst Esterhazy, dem er später als Capellmeister diente, wollte immer Neues hören, und diesem Wohlthäter Alles zu Dank zu machen, war sein eifrigstes Bestreben. Daß er zu Falschem dabei nicht griff, schützte ihn wieder sein guter Genius, und allen Instrumenten gleich hold, kam wie ungesucht es denn, daß nach und nach er für alle Instrumente auch mit gleicher Liebe, erst einzeln wohl, doch dann auch zusammen componirte. War zumal doch so Etwas „neu"; aber die Universalität dieser Liebe auch war es, welche der Instrumentalmusik überhaupt zum Flügel diente, bis in jenes Reich der unbeschränktesten Freiheit endlich sich zu erheben, und wenn sie nur dem Körper nach erst dort war, athmete der allmächtige Geist, der damals durch Gluck und seine Helfer in die Kunst gekommen, ihr bald auch innigeres Leben und seelenkräftigere Bewegung ein.

Damit knüpfe ich abermals Haydns Wirken und neues Schaffen auch in der Instrumentalmusik als Folge an Glucks energisches Erscheinen auf der Bühne, und dennoch wissen wir, daß sein erstes Quartett und seine erste Sinfonie, also die ersten derjenigen Arbeiten, in welchen vornehmlich jene ungleich größere Freiheit und Selbstständigkeit der Instrumentalmusik, von dem gesammten Orchester herab bis zum einzelnsten Organe in demselben sich aussprach und offenbarte, er im Jahre 1751 und 1759, sonach um mehrere Jahre vor Glucks reformatorischem Auftreten, bereits zu Tage förderte; aber wir wissen eben so bestimmt auch, daß Haydn's wirklich vollendetes Wirken in dieser Beziehung gleichwohl erst in die Zeit von 1776 ohngefähr bis 1800 fällt, also nach Glucks genanntem Auftreten erst beginnt, das auf das Formelle für sich, auf das rein Körperliche ja durchaus auch keinen wesentlichen Einfluß mehr üben konnte, da die Selbstständigkeit des Orchesters überhaupt in dieser Hinsicht schon längst begründet war; aber das mit der Form auch den Geist verband und so jene zu einer wahrhaft schönen erst machte, wie vordem sie selbst Haydn, in seinem ausschließlichen Berufe, Musik zu machen, nicht gelingen konnte und sollte, bis Gluck und andere große Zeitgenossen, z. B. Mozart, so viel dieselben der Form und den organischen Effecten nach

Digitized by Google

von ihm erſt zu lernen hatten, ihn dennoch wieder lehrten, auch hier, in der freien, ſelbſtſtändigen Inſtrumentalmuſik, ſich von etwas Höherem noch, von einer beſtimmten Idee vor dem Schaffen beleben zu laſſen.

§. 174.

Fortſetzung.

b) Entſtehung des gearbeiteten Quartetts und der großen Sinfonie.

Mit dieſer Bemerkung nannte ich denn diejenigen neuen Formen auch ſchon, die aus ſolchem Streben Haydns nach immer höherer und größerer Freiheit im ſelbſtſtändigen inſtrumentalen Satze nothwendig hervorgingen; es waren das ſogenannt gearbeitete Quartett und die große Sinfonie oder jene beiden Formen, welche auch heute noch einzig und allein Gelegenheit bieten zur Entfaltung höchſter Freiheit in der inſtrumentaliſchen Tondichtung, und in welchen das Orcheſter, als ſolches, die ſchönſten und erhabenſten Triumphe ſeiner Selbſtſtändigkeit, von ſeinem Geſammtkörper an bis herab ſelbſt zu den einzelnſten Organen, feiert. Frei, ſelbſtſtändig, entfeſſelt von dem Vocale war, wie oben und oftmals wiederholt, das Orcheſter längſt; aber in wirklich polyphoniſcher Weiſe, d. h. daß jedes Inſtrument in demſelben als ein eigenes nach Willen und Charakter ſelbſtſtändiges Individuum gleichſam erſchienen wäre — in ſolcher Weiſe war für ſeine Organe eben ſo wenig noch gedacht, gedichtet, als ſein Ganzes ſelbſt auch in ſolcher Weiſe ſchon hätte behandelt werden können, da zu dem Unterfangen, eine beſtimmte Idee, eine Vorſtellung, eine Situation der Seele und durch den geſammten Kreis ihrer Aſſociation zwar mittelſt eines Vereins von Inſtrumenten darzuſtellen, eben ſowohl der Muth als ſelbſt die techniſche Kraft bisher fehlten, indem letztere wenn auch etwa nicht durch einen Mangel an charaktereigenen Organen, ſo doch durch jenes ſtets noch fortgedauerte Feſſeln des Inſtrumentalſatzes an die engen Gränzen des Contrapunktes oder an die einſeitigen des Virtuoſenthums viel zu ſehr noch ſich gelähmt fühlen mußte. Erſt dieſe Feſſeln durchbrochen, wie für das Vocale, ſo für das Inſtrumentale auch, wie für die Oper, ſo für das Orcheſter auch, wo es allein auftritt, das Princip der Wahrheit und Schönheit als allein in der Darſtellung leitendes Princip gelten laſſen, und dann, aber auch nur dann erſt war möglich, das Enſemble der Inſtrumente, gleich dem Enſemble der Singſtimmen, zu einer eigentlichen dramatiſchen Erſcheinung zu erheben, oder mußte wie von ſelbſt auch dieſe Erſcheinung folgen. Haydn, in ſeiner Luſt, der Natur ihre geheimen Geſänge abzulauſchen und ſolche, aber auch nur ſolche wieder zu geben durch den Inſtrumentenſchwarm, den er eben hatte oder für den er eben ſchaffen ſollte zur Luſt und Freude wieder Anderer,

Digitized by Google

— Haydn that Beides, oder vielmehr indem er das Erſte that, glückte ihm das Zweite, und indem der Himmel oder eine innere Nothwendigkeit es ſo wollte, war er es, der das eigentliche gearbeitete Quartett zu Tage förderte, und auch der Sinfonie diejenige Form gab, wodurch ſie ward, was heute, und weil einmal zum Geſetz geworden, für immer wir die große Sinfonie nennen.

§. 175.

Fortſetzung.

Freilich hat die Anerkennung dieſer Autorſchaft unſer deutſcher Haydn noch nicht überall finden ſollen, und nicht als ob hierbei ich fürchtete, die beiden Prädicate gearbeitet und groß, welche ausdrücklich ich und mit beſonderem Nachdrucke dem Quartette und der Sinfonie vorſetzte, werde man überſehen, oder ſchlechterdings ſich nicht an das Weſen, ſondern lediglich nur an den Namen der Sache halten und ſonach beweiſen wollen, daß, wie ich ſelbſt früher ſchon bemerkte*), die Sinfonien faſt ſo alt wären, als überhaupt mehrere Inſtrumente zuſammen und allein zum Vortrage eines zuſammenhängenden Satzes gebraucht worden ſeyen, und daß gleichergeſtalt weit länger es auch ſchon her wäre, wo einen vierſtimmigen Inſtrumentalſatz man verſucht und geliebt habe, ſondern, über die Sache und die Zeit ihrer Entſtehung im Allgemeinen gar nicht mehr ſtreitend, weil hier nach ſo überaus unzweideutigen Beweiſen und Zeichen, wie vorliegen, auch gar Nichts mehr zu ſtreiten iſt, haben doch ſchon ſowohl die Franzoſen als Italiener verſucht, die Ehre der Erfindung des gearbeiteten Quartetts und unſrer heutigen oder vielmehr der eigentlichen Sinfonie, und beſonders dieſer, für ſich in Anſpruch zu nehmen.

Die Franzoſen wollen in der Regel François Joſeph Goſſec**) als denjenigen genannt wiſſen, welcher zuerſt eine Sinfonie nach heutigen Begriffen geſchrieben habe. Indeſſen iſt dies nicht einmal der Zeit, viel weniger dem Weſen der Sache nach wahr. Goſſec erhielt gegen 1756 unter Rameau's Oberaufſicht die Stelle eines Directors über das Orcheſter eines Herrn Pompliniere in Paris; nach deſſen Tode leitete er acht Jahre lang die Muſik des Prinzen Conti zu Chantilly; alsdann errichtete er zu Paris ein „Liebhaber-Concert," und für dieſes Concert, was durch ſeine eigenen Worte bewieſen werden kann, ſchrieb er ſeine erſte Sinfonie oder (beſſer mich ausgedrückt) denjenigen Inſtrumentalſatz,

*) Man ſehe beſonders die §§. 36 ff. des dritten Capitels der erſten Periode.

**) Geboren zu Vergnies im Hennegau 1733, und geſtorben zu Paſſy bei Paris im Februar 1829.

Digitized by Google

den zuerſt er Sinfonie nannte. Jedenfalls alſo muß die Entſtehung dieſes Werkes, da keine Jahreszahl darauf angegeben worden iſt, zum früheſten in die Zeit um 1768 fallen, während Haydn, eben ſo und noch beſtimmter erwieſen, ſeine erſte Sinfonie, nämlich die in D-Dur, ſchon 1759 als Muſikdirektor des Grafen Morzin aufführen ließ. Allerdings ſagen deſſen ungeachtet die Franzoſen uns keck und kühn ins Geſicht, daß „zwanzig Jahre ſpäter als Goſſec unſer Haydn ſeine erſte Arbeit für volles Orcheſter unternommen, nur jener (wie ſie dann etwas beſcheiden und erſchrocken über ihre eigene Dreiſtigkeit wieder hinzuſetzen) nicht wie dieſer ein Orcheſter auch beſeſſen habe, über das er hinſichtlich der Aufführung hätte verfügen dürfen.“ In Wahrheit können wir dergleichen Behauptungen in Menge hören und leſen, und wenn wir das Gegentheil auch mit Zahlen, alſo aufs begreiflichſte beweiſen, ſo werden wir niemals doch jene ganz verwiſchen. In Betracht des Weſens übrigens könnten die Franzoſen vielleicht Recht haben, da ich ja oben (§. 173.) ſelbſt zugegeben, daß mit ſeinen erſten Werken dieſer Art auch Haydn noch nicht alle und jede Bedingung erfüllt habe, welche die Kunſt als ſolche an ſie zu ſtellen berechtigt iſt? — Allerdings waren Haydn's erſte Sinfonien mehr nur ein Anfang der Form nach, waren lediglich nur das Produkt des Strebens, „neuartige“ Muſik zu machen, und eine Muſik zwar, in welcher wo möglich jedes Inſtrument ſich frei im Kreiſe jenes Charakters bewege, und erſt als Glucks Erſcheinen ſo mächtig den allgemeinen ſchlummernden Kunſtgenius aus ſeinem Schlafe aufrüttelte, erwachte höher und lebendiger auch ſein Geiſt, den Sinfonien und Quartetten, wie nachgehends den Oratorien, aber jenen insbeſondere dann eine neuere, friſchere, tiefere Seele einzuathmen; aber hat Goſſec, mit eben ſo viel Leichtigkeit empfänglich für denſelben Einfluß, ein Gleiches vielleicht und früher noch, ja hat er fernerhin in der Kunſt der Sinfonie auch nur einen Wurf gethan, der hiſtoriſch von auch nur einiger vergleichbarer Bedeutung ſeyn könnte gegenüber von dem dauernden energiſchen Antheile, der Haydn an der Entwickelung des großen Mechanismus unſerer muſikaliſchen Formen vorbehalten ſeyn ſollte? — Goſſec ſchrieb — ſo weit mir bekannt — nach jener genannten ſeiner erſten nur noch zwei Sinfonien im Ganzen, nämlich die Jagdſinfonie und die Militärſinfonie mit ihrem Trauermarſche: man ſehe mit unpartheiiſchem Auge, ohne Vorurtheil, mit klarem Sinn für das eigentlich Schöne und Wahrhaftige in der Kunſt ſie an, — nicht zu gedenken, daß ſie mehr einem Tongemälde denn einer Tondichtung gleichen, daß wie reine Tendenz-Compoſitionen ſie erſcheinen, und daß aus dieſem Grunde letztere auch blos für Harmoniemuſik geſetzt wurde: können auch nur von irgend einer Seite nach Art und Weſen, Form

Digitized by Google

und Inhalt, Idee und Durchführung sie den gleichbenannten Werken Haydn's nahe gestellt werden? — Ich meine nicht, und meine es selbst nicht, wenn ich dabei auch nur an Haydn's Sinfonien aus der ersten Periode seines diesseitigen Wirkens denke. Leben doch diese Sinfonien auch immer fort noch in der Welt der Concerte und des Studiums, während von Gossec's Sinfonien kein Mund fast mehr redet, und versichert das alte Wort nicht, daß nur das Wahre, das wirklich Schöne ewig währt? —

Die Italiener nehmen die Ehre der Erfindung der (unsrer und der eigentlichen) Sinfonie bald für Vincenzo Pallavicini, der um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als Capellmeister an dem Conservatorium „Degli Incurabili" zu Venedig lebte, bald für einen Sammartini in Anspruch; unterlasse ich indeß, abermals unsern J. Haydn und damit die deutsche Kunst überhaupt dagegen in Schutz zu nehmen, so geschieht es eines Theils aus Rücksicht auf die gänzliche Bedeutungslosigkeit, in welche diese Männer selbst für die Localgeschichte schon versunken, andern Theils aus Rücksicht auf die Thatsache, daß neuerer Zeit selbst die patriotischesten Schriftsteller Italiens nicht anders mehr können, als zuzugestehen, „Haydn sey der Schöpfer der heutigen oder großen Sinfonie und habe zugleich sie zur Vollkommenheit erhoben."

Und wie es sich mit den Sinfonien verhält, so verhält es sich auch mit dem gearbeiteten Quartette, das ja im Grunde eine Sinfonie im Kleinen genannt werden darf, als ein Abbild jener im verjüngten Maaße und mit bloßer Federzeichnung, ohne große Schattirung, erscheint.

§. 176.

Fortsetzung.

c) Veredlung des Instrumentalspiels, insbesondere des Spiels auf dem Claviere.

Doch nicht auf das Orchester in seinem Ganzen allein, auf die Polyphonie und die Combination ihrer Organe für sich, sollte die Veredlung, die freie, schöne Hebung sich erstrecken, welche einem Erbe gleich gewissermaßen die selbstständige Instrumentalmusik, als wesentlichster Inbegriff moderner Tonkunst in Haus- und Concertsaal, von dem Einflusse der dramatischen Musikreform ziemlich auf den gesammten Kunstzustand davon trug, sondern das einzelne Virtuosenthum auch, die Art und Weise der concertirenden Behandlung der Instrumente, und namentlich des Claviers, sollte, einen so merklichen Stoß dieselbe im größeren Kreise der Auffassung durch jene Reorganisation des Orchesters in seinem Ganzen erhielt, dennoch nicht minder daran Theil nehmen. Ich setze hinzu: „und namentlich das Virtuosenthum, die Spiel- und Behandlungs-

Digitized by Google

weise des Claviers"; und in Wahrheit nicht nur, daß die Virtuosität auf den übrigen Instrumenten, so weit sie in technischer Beziehung vielfach schon gediehen seyn mochten, um der durchaus lyrischen Natur der Organe willen wenig Terain gleichsam bot für ein Wirken und Wollen wie das der Gluck'schen Reform, da ja das Uebergewicht eben, das die Lyrik im Drama gewonnen hatte, dadurch wieder unterdrückt und kraftlos gemacht werden sollte, sondern die außerordentliche Liebe auch, welche die große Wahrheit, die in der neuen Richtung der dramatischen Tonkunst lag, für sich unter den Völkern mehr oder weniger gewonnen hatte, konnte zu Hause durch das Clavier in Folge seiner harmonischen, polyphonischen Wesenheit mehr befriedigt und wach erhalten werden.

Sehen wir auf die diesseitigen Ergebnisse der vorigen Periode zurück, so finden wir das geistige Princip zwar, als in seinen Gestaltungen hauptsächlich für deren Instrumente geeignet, festgehalten von den Organisten und Clavierspielern, und mußte der Eifer, die starre Consequenz, womit dies Alles geschah, nothwendig auch bedeutende Förderungen in der dahin gehörigen Technik hervorrufen; indessen abgesehen davon, daß auch nur jenes Princip und diese Technik es waren, welche irgendwie dadurch gewinnen konnten, machte in künstlerischer Beziehung verhältnißmäßig ungleich größere Fortschritte die Virtuosität auf den übrigen Instrumenten. Die Violine, Flöte, selbst die Hoboe — wie blüheten und reisten sie hervor! wie schnell und weit verbreitete sich ihre Theilnahme, und wie gern gesellte man sie schon dem Claviere, um nicht dieses allein mehr, und wenn man es hören sollte, doch auch den andern Genuß noch zu haben! — Selbst Sebastian Bach, selbst ein Händel, diese muthigen Vertheidiger jenes Princips und eifrigsten Freunde des Claviers und der Orgel, — selbst diese mußten hin und wieder nachgeben, und der Violine oder der Flöte schon ein zärtliches Wort mitzureden gestatten. Das lyrische Wesen und der ungleich kräftigere sinnliche Reiz, den diese Instrumente zu entfalten und mit dem sie sich zu umgeben vermochten, brachten, in Verbindung mit der allgemeinen Kunst- und Zeitrichtung, es so mit sich. Kaum aber hat unsere gegenwärtige Periode begonnen, kaum hat Gluck auf der Bühne den Mantel der Täuschung gelichtet und seine Wahrheit in der Kunst mit aller Kraft ihrer Wirkung gezeigt, so sehen eben so deutlich wir auf einmal auch einen wunderbaren Stillstand eintreten in diesem Laufe, in dieser Entwickelung des einzelnen Instrumentenspiels. Das Clavier, in Folge seiner polyphonischen Natur fähiger, jener dramatischen Wahrheit zu dienen, sagt sich los von dem vorherrschenden Zwange strengen Contrapunkts, und wie es mehr und mehr sich befreit aus diesen Fesseln, den Formen seiner Bildungen eine ungleich größere Mannichfaltig-

Digitized by Google

keit verleiht, und anderer Seits doch auch nicht blos bei unſchuldigem Ohrergötzen ſtehen bleiben mag, ſondern mit ganzer Kraft nach eben jener Wahrheit zu ringen ſich anſchickt, ſo nimmt die ganze Art und Weſenheit ſeiner Erſcheinung auch einen ungleich höheren Standpunkt auf der Entwickelungsſtufe moderner Tonkunſt.

Keineswegs indeſſen ſoll irgendwie damit geſagt ſeyn, als hätten alle übrige Concert-Inſtrumente hiernächſt eine Zurückſetzung erfahren, die hemmend auf die weitere Entfaltung ihrer Kunſtweſenheit hätte einwirken können und müſſen. Im Gegentheil ward ſolche Entfaltung nur um ſo mehr noch dadurch gefördert, indem der Rückſchritt, den genöthigter Weiſe ſie auf dem Wege, den, gleich der Geſangskunſt, ſie bereits eingeſchlagen hatten, jetzt thaten, unmittelbar einen Fortſchritt auf der Bahn zur ächten Schönheit des Spiels zur Folge haben mußte. Die Art und Weiſe, wie Haydn und mehr noch nachgehends ſein begabterer Nachahmer und Schüler Mozart die Geigen- wie Blasinſtrumente behandelte, ſtand bedeutend ab von früherer Sitte; nicht heraus aus dem Kreiſe eigenſter Individualität durften dieſelben mehr treten, und im Verfolge des von der Bühnen-Virtuoſität begonnenen Flugs blos nach Offenbarung ſinnlicher Kräfte und Mittel noch ſtreben, ſondern im Bereiche angeborner Natur nur was an dieſer Eigenthümliches haftet, im ganzen Umfange ſeines Reichthums, entfalten; aber die intenſive Gewalt, welche dadurch geübt wurde auf den Hörer, ward bald auch empfunden, und Haydn's wie Mozart's Inſtrumentalſatz nicht Muſter blos im Orcheſter, ſondern ſelbſt im Concert. So hatte nach Außen hin allerdings ein gewiſſer Stillſtand das Virtuoſenthum auf den Blas- und Geigeninſtrumenten ergriffen, doch war nach Innen dafür ſeine Kraft nur deſto mehr erſtarkt, war im eigentlichſten Sinne der Kunſt es veredelt worden, und nur das Clavier konnte aus angegebenen Gründen ſich rühmen, nach Außen wie nach Innen ſolcher Veredlung und Vervollkommnung theilhaftig zu werden.

§. 177.

Fortſetzung.

Allerdings trug zu dieſer und ſolch' merkwürdiger Bevorzugung des Claviers Vieles auch der Umſtand bei, daß gleich zu Anfang gegenwärtiger Periode die Kunſt des Spiels dieſes Inſtruments überhaupt durch C. Ph. E. Bach eine wiſſenſchaftliche Begründung erfahren ſollte, wie deren kein anderes Inſtrument noch, ſelbſt die alte und techniſch ſchon als vollkommen abgeſchloſſene Violine nicht ausgenommen, ſich zu rühmen

Digitized by Google

hatte*); denn war genannter Bach, wie kaum vorhin §. 168 ff. gezeigt, einer der Ersten, welche Wesen und Verhältniß, wie die Beziehungen der Gluck'schen Opernform zu allen übrigen Zweigen und Richtungen der musikalischen Kunst einsahen und begriffen; hatte, seinem eigenen Geständnisse zu Folge, er selbst und vorher schon das Verkehrte einer eben überlebten Vergangenheit eingesehen, und führte ein eigenes mehr oder weniger dunkles Gefühl, sein ganzes Seyn und Leben gewissermaßen, auch ohne andere und äußere Anregung ihn schon hin auf einen freieren, besseren, höheren Standpunkt für alle Anschauung wie alles Erzeugniß in seiner „geliebten Musik," so konnte ohnmöglich er auch wohl anders, denn diesen Standpunkt mit mehr Festigkeit und Energie noch als vielleicht in seiner Praxis, welche er vom Vater ja geerbt hatte, auch in jenem Lehrbuche der Clavierkunst beibehalten, und wie dasselbe von seinem ersten Erscheinen an ungewöhnlich schnell sich durch fast die gesammte musikalische Welt verbreitete, so gewann begreiflich seine Ansicht von der Sache immer mehr und mehr auch an allgemeinem Einfluß und ward zur Norm. Die Ansicht selbst aber, sein System war — mit zwei Worten — Schönheit in Wahrheit, Gründlichkeit in Gefälligkeit. In der That müssen wir C. Ph. E. Bach, wie er Gründer war einer wahrhaft modernen Tonkunst in der Kirche, so auch den ersten Stifter, den ersten Beginner unseres heutigen Clavierspiels nennen. „Mich däucht — sagt er in seiner Autobiographie — die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Clavierspieler nie durch bloßes Poltern, Trommeln und Harpeggiren, wenigstens bei mir nicht"; aber — setze ich hinzu — er konnte es anderer Seits auch nicht dahin bringen durch ein blos wundersames Gefüge contrapunktischen Sparrwerks. Unterlasse ich, eine flüchtige Zeichnung von Bachs Fühlen und Denken in der Kunst noch einmal zu entwerfen (s. den oben a. O.); aber man sehe in jenes sein Lehrbuch, dann in seine kleinen Compositionen, namentlich in seine Sonaten und Fantasien, und man wird mein Urtheil begründet finden. Wie unendlich viel Neues in Technik und Styl, welcher Eifer für Wahrheit im Ausdrucke und Schönheit in der Form dort, und welche seltene Originalität und tiefe Gefälligkeit hier! — Ja selbst in manchen Kleinigkeiten, wie er sie in seinem sobetitelten „Musikalischen Vielerlei" der Nachwelt übergeben hat, erscheint er nicht anders als der Meister einer völlig neuen Kunst. Ist man dem ungeachtet seit länger schon gewohnt geworden, Muzio Clementi**) als den Vater des heutigen modernen Clavierspiels oder viel-

*) Man vergl. hier besonders die §§. 110 ff. des zweiten Capitels der vorigen Periode, wo ich §. 112 auch Bach's hier gemeintes Werk namentlich anführte.

**) Geb. zu Rom 1752, gest. zu London 1832.

Digitized by Google

mehr der eigentlichen modernen Clavier-Virtuosität zu begrüßen, so hat man vergessen wohl, daß Clementi selbst unsern Bach und nur diesen als seinen Förderer anerkannte, und daß eben deshalb er mehrere Werke desselben auch als Meisterwerke abdrucken ließ.

Gewiß ist, daß Clementi eine neue Bahn brach in der Kunst des Clavierspiels und daß in der Geschichte desselben er zunächst nach E. Bach genannt werden muß; aber wie die Bahn selbst doch nur auf der Außenseite der Kunst ihre Linien gezogen hatte, wie sie Nichts als eine Vermehrung des melodischen Figuren-Reichthums und eine daraus nothwendig hervorgehende Erweiterung der Applicatur u. s. w. zum Zwecke hatte, so läßt sich durch Vergleichung der hauptsächlichsten Werke bis auf die größte und geringste Einzelnheit hin auch nachweisen, daß der Ausgangspunkt der Bahn ihm nur von genanntem Bach gezeigt wurde. Fürchte ich nicht, hier den Vorwurf einseitiger Auffassung mir zuzuziehen, und daß man mir entgegenhalte, nicht nach Seiten der Technik blos, sondern nach Seiten eigentlicher Schönheit auch habe Clementi das Clavierspiel weiter ausgebildet, und indem er eben darin Bach als völlig neu gegenüber stehe, beruhe eben darauf auch seine unbestreitbare Autorschaft der heutigen modernen Clavierkunst: daß Clementi eine höhere Schönheit auch zum Ziel seines Strebens noch erhob, war weit später der Fall, und darf ihm seit der Zeit erst nachgerühmt werden, als Mozart darin bereits schon so unbeschreibbare Triumphe gefeiert hatte, der ihm demnach in diesem Theile der Kunst um Vieles vorangegangen war, ja der in solcher Beziehung gar wohl als Lehrer, als Vorbild Clementi's angesehen werden darf. Urtheilte doch Mozart selbst einmal, als er mit Clementi 1781 in Wien zusammengetroffen war, über diesen: „der Clementi ist ein braver Cembalist; das ist aber auch Alles; ein bloßer Mechanikus.“ Nun wollen wir zugeben aber, daß selbst einen Wolfgang Amadeus Mozart so Etwas von Künstler-Eitelkeit und Künstler-Eifersucht hätte beschleichen können, so liegt doch Clementi's eigenes Geständniß auch noch vor, daß bis zu jenem seinem Zusammentreffen mit Mozart ihm auf nichts Anderes es angekommen sey, als durch blendende Fertigkeit und hübsche Melodien Staunen zu erregen, und Mozart erst „die Augen ihm geöffnet habe.“

Was diese, die eigentliche schöne Seite der Clavier-Virtuosität anbetrifft, stellt sonach die Geschichte unbedingt Mozart an die Spitze derselben und zur Seite Clementi's, des „Mechanikers,“ so wenig wohl geleugnet werden kann, daß auch in ihm, in Mozart, die wunderbare Flamme angefacht ward nur durch C. Ph. E. Bach. „Wie er das Clavier

Digitized by Google

spielte — sagte Haydn zum Oeftern in seinen spätesten Tagen noch — das vergesse ich nie, das war nicht blos fertig, das ging zum Herzen." Haydn aber hatte von Bach an, und diesen mit, wohl alle großen und historisch bedeutsamen Clavierspieler unsrer gesammten gegenwärtigen Periode gehört und kennen gelernt; Haydn war gereiften Urtheils fähig, und von wem wohl hat er auch nur ein Aehnliches noch gesagt.

In Mozart also manifestirte und concentrirte sich gleichsam alle Form und Wesenheit, womit auch dieser so sehr bevorzugte Theil der Cammer- oder Hausmusik, das Clavierspiel, der von der Bühne her angefachten Veredlung im Sinne eigentlicher schöner und moderner Tonkunst immer tiefer und allgemeiner inne werden sollte, und verdient dahinaus vor oder neben ihm noch Jemand genannt zu werden, so ist lediglich es der Enkel des unsterblichen Alessandro und Sohn Domenico's, Giuseppe Scarlatti, der von Neapel her, wo er 1718 geboren wurde, nach Deutschland überkam, und in Wien lange Zeit als berühmter Clavierspieler, Lehrer und Componist lebte, bis er 1776 starb; doch muß zugestanden werden, daß, wie sein Leben und seine Heranbildung, so auch die Werke dieses Scarlatti noch zu sehr in eine Zeit hinüber reichen, welcher, ungeachtet mancher Gefälligkeit, Abrundung und Tiefe der Form, doch alle jene höhere Schönheit, Wahrheit und reichere Ausbildung noch verschlossen seyn sollte, die durch Mozart und Clementi eben in die Kunst des Clavierspiels überpflanzt wurden, und wenn er gegen Ende seines Wirkens dieselbe in heller Morgenröthe auch noch aufgehen sah in mehr oder weniger dunkler Ahnung, so war, von dem ganzen Segen ihres Lichts sich erfassen zu lassen, ihm doch versagt.

§. 178.

Fortsetzung.

Im Violinspiel waren es besonders Leopold Mozart*), der Vater des großen Wolfgang Amadeus, und Giovanni Battista Viotti**), welchen eine solch' höhere Pflege und Veredlung der Concertmusik anheim fallen sollte, ersterem in theoretischer, letzterem in praktischer Beziehung. Wie manche sogenannte Schulen des Violinspiels nämlich schon in einer früheren Zeit erschienen seyn mochten; allen entging noch eine gewisse Wissenschaftlichkeit, gründliche Darstellung und universelle Auffassung des Gegenstandes; erst Mozart der Vater half diesem und

*) Geboren 1719 zu Augsburg und gestorben als Vicecapellmeister des Erzbischofs von Salzburg 1787.

**) Geboren 1755 zu Fontana im Piemontesischen und gestorben zu London 1824.

Digitized by Google

solchem Mangel mit seinem „Versuche einer gründlichen Violinschule“ ꝛc., die 1765 zum erstenmale herauskam, aber bald nachher mehrere Auflagen erlebte, in Etwas ab, *) und was seinem Buche vornehmlichst einen großen Werth beilegte und weshalb es hier auch nothwendig genannt werden muß, war eben das sichtlich vorwaltende Streben, nicht blos ein fertiges und nach allen Seiten hin technisch ausgebildetes, sondern ein eben so edles, geschmackvolles und künstlerisch wahrhaft schönes Violinspiel dadurch auch zu fördern. Kein Kapitel des ganzen Buches läßt sich auffinden, das nicht solche Tendenz, gewissermaßen wie von einem rothen Liebesfaden davon durchzogen, als wesentlichsten Charakter an sich trüge, und lesen insbesondere wir das zwölfte Kapitel, wo Mozart vom Vortrage speciell handelt, so kann gar kein Schwanken oder Zweifel für dieses Urtheil mehr obwalten.

Nicht anders verhält sich auf Seiten der Praxis mit Viotti, der noch ein Schüler von Pugnani war und der in seinen sieben und zwanzig Concerten und andern Compositionen für die Violine ein Denkmal zurückgelassen hat, wornach nicht mit Unrecht er der „Vater des heutigen Violinspiels“ genannt wird, selbst wäre es auch nicht bekannt, daß die meisten der in der folgenden Periode, also von 1800 bis 1830 blühenden, wahrhaft großen Violinvirtuosen, nicht zu gedenken der vielen in laufender Periode noch gegenwärtigen, lediglich durch ihn, seinen persönlichen Unterricht, gebildet wurden, wozu sein abwechselnd dauernder Aufenthalt in Italien, Frankreich, Deutschland und England zudem so sehr vortreffliche Gelegenheit gab. Uebrigens muß neben Viotti doch auch der ziemlich gleich alte Berthaume noch genannt werden, der, wenn auch weniger in einer eben so edlen Richtung, doch viel in technischer Entwickelung und Erweiterung des Violinspiels wirkte, auch manche tüchtige Schüler, z. B. den großen Lafont, erzog, und 1802 als Herzoglich Oldenburgischer Concertmeister, aber nicht zu Eutin, wo er angestellt war, sondern zu Petersburg auf einer Reise starb. Wie Clementi und Mozart Anfangs im Clavierspiele einander sich gegenüberstanden, ein ähnliches Verhältniß fand für die Violine wohl zwischen Berthaume und Viotti statt, und jedenfalls sind sie Beide diejenigen historisch merkwürdigen Erscheinungen, denen alle spätere Violinkunst Wesen und Reichthum der Mittel verdankt.

Das Violoncellspiel, als jüngerer Zeit entsprossen und kaum zu freierer selbstständiger Virtuosität gediehen, hatte weniger noch an den Verirrungen vergangener Tage Theil nehmen können, und konnte

*) Vergl. §. 111 des dritten Kapitels der vorhergehende Periode.

Digitized by Google

dem zu Folge jetzt minder merklich einer Reform im Sinne wahrhaft schöner oder moderner Tonkunst ausgesetzt seyn, so sehr es anderseits wieder zu einem integrirenden Zweige dieser heranzureifen sich vielfach bestrebte. Ein gewisser Eichstädter Musiker, Namens Johann Baptist Baumgärtner, der Franzose Corrette und ein Schüler Bertauds, Namens Cupis (der jüngere), hatten sogenannte Schulen für das Instrument herausgegeben, oder gaben vielmehr dieselben von 1770 an in der Folge heraus, aber was darin gelehrt wurde, war doch noch so sehr elementarischer Natur, daß ohnmöglich sich hätte ein höheres Virtuosenthum schon darauf aufrichten können; und die Praxis anlangend, hatte alle Größe vorliegender Kunst in gegenwärtiger Periode allein ihren Abschluß in den beiden Brüdern Duport, die allerdings für ihre Zeit wohl seyn mochten, was spätere Tage in einem Bernhard Romberg und unser Heute in einem Merk zu besitzen berufen seyn sollten, indessen ein wahrhaft modernes, ein eben so schönes als künstlerisch geistreiches Violoncellspiel doch nur in seiner ersten Morgenröthe zeigten, vorbereiteten und ahnen ließen. Die beiden Duport, Jean Pierre und Louis *), waren es übrigens auch, die in Deutschland besonders dem Violoncell eine neue, ungewöhnliche Spielweise verschafften, und mag auch des großen Preußenkönigs Liebe zu dem Instrumente nicht minder dazu beigetragen haben, so hatte diese Liebe doch zum großen Theil auch ihren Grund nur in dem guten Unterrichte, den der ältere Duport dem König ertheilte, wie in seinem schönen Vorbilde **). Beide Duport nämlich lebten die längste Zeit ihrer Wirksamkeit, nachdem sie ihr Vaterland, wie Spanien und England bereist hatten, in Deutschland, in Berlin, und Louis nur trieb eine Art Heimweh gegen Ende seines Lebens wieder nach Paris zurück.

§. 179.

Fortsetzung.

d) Verbesserung und Vermehrung der Instrumente.

In unmittelbarer Verbindung mit solch' freierer, höherer und selbst bis auf das einzelne Organ hin charakterisch erstarkterer Wirksamkeit der Cam-

*) Jean Pierre, der ältere, ward 1741 zu Paris geboren, war ein Schüler von Bertaud, und starb zu Berlin erst 1818.

Louis, der jüngere, ward 1749 geboren, von seinem Bruder gebildet und starb zu Paris 1820.

**) Diejenigen, welche beide Künstler noch hörten, versichern, daß Pierre zwar wenig Fertigkeit, aber ausnehmend viel Seele, tiefes Gefühl; Louis aber, ein überhaupt lebensfroherer und lebensheiterer Charakter, weniger dies als viel Fertigkeit in seinem Spiel offenbart habe.

Digitized by Google

mer- und Instrumentalmusik insbesondere stand begreiflich auch eine kunstwesentliche Verbesserung, wie entsprechende Vermehrung der Instrumente, als einzige Mittel, jener Wirksamkeit Möglichkeit, Ausdehnung und Dauer zu geben; und hier denn auch ist es, wo vorzüglich wir die Blasinstrumente der Mehrzahl nach (wohl nur die Oboe und Flöte ausgenommen) in einem Zustande der Entwickelung treffen, der im Kreise ihrer orchestrischen Wirksamkeit den Willen und die Fähigkeit kräftigerer Produktion wohl ankündigt, aber diese selbst doch (in einem solch' weiten und reichen Umfange) noch so weit von sich ausschließt, daß ohnmöglich sie vorhin der Virtuosität auf Saiten- und Clavierinstrumenten zur Seite gestellt werden konnte. Das dramatische Element, das, nach Glucks Erlösung der Oper aus den Fesseln ausschließlicher Lyrik, auch in der Cammer- und Concertmusik wieder Platz genommen hatte, forderte ein ungehindertes Bewegen auch jedes einzelnen Instruments innerhalb seines Gebiets; wie wenigen aber war, und namentlich unter den Blasinstrumenten, solches vergönnt? — Bei den Saiten- oder vielmehr Streich- und Clavierinstrumenten mochten einige neue Applicatur-Erleichterungen und Verbindungen schon zu dem Zwecke hinreichen, und daß ein denkender, fleißiger Kopf auf deren Entdeckung bald gerathen werde, war bei dem regen, frischen Leben, das überhaupt in die Musik gedrungen, wohl zu hoffen und zu erwarten; aber bei den Blasinstrumenten stand nicht blos der innere wie äußere Organismus solcher Ungenirtheit der Bewegung noch im Wege, sondern es mußte dazu die Möglichkeit und Wirkungsweise ihrer Verwendung selbst auch noch beobachtet und gewissermaßen erlernt werden. Indessen überzeuge man den Menschen nur von der Nothwendigkeit eines Ziels, lasse tief ihn diese empfinden, und sein nie rastender Geist wird bald auch den Weg dahin entdecken; keine Idee des Lebens wird geboren, und sie hat die Mittel ihrer Verwirklichung auch sofort im Gefolge.

Am vollkommensten und am wenigsten beengt in der Bewegung war unter allen Blasinstrumenten, und besonders durch Quanz's Bemühungen, die Flöte schon geworden; doch gingen auch ihr noch manche einzelne Töne ab oder waren dieselben bei der bisherigen Construction des Instrumentenkörpers nicht in der gehörigen Reinheit und Fülle wie die übrigen hervorzubringen: sofort erfand ein Arzt zu Lüchow im Lüneburgischen, Namens Ribeck, Klappen, die besser deckten, was nach vielen Seiten hin einer größeren Ausgleichung sehr förderlich war; schrieb auch manchen belehrenden Aufsatz über die kunstgerechtere Behandlung der Flöte. Der Engländer Joseph Tacet gab durch eine Seitenklappe den Tönen gis, fis, h, c mehr Schärfe und Reinheit, und machte durch eine andere selbst

Digitized by Google

das untere c und cis möglich. Noch mehr Verdienste erwarb sich Johann Georg Trommlitz *), indem er nicht allein 1791 eine zeitgemäße ausführliche Flötenschule herausgab, sondern auch die Mittelstücke vermehrte und manche andere Verbesserung noch an dem Instrumente anbrachte.

Zu der Hoboe, auf welcher in gegenwärtiger Periode vor Allen sich Christ. Samuel Barth, der in Cassel und Copenhagen lebte, **) als Virtuos fördernd auszeichnete, kamen Klappen für eingestrichen cis, es, fis, gis, as, b und dreigestrichen f, wodurch nun das Instrument jeder Toncombination fähig war.

Der Fagott, der seines hohen Alters ungeachtet noch so wenig Selbstständigkeit erreicht hatte, fand in dem Fagottisten Ozi thätige Pflege. Nahm derselbe auch keine wesentlichen Veränderungen mit seiner Construction vor, so zeigte er doch zuerst durch ein öffentliches Lehrbuch seine kunstgerechte Behandlung und suchte sein Spiel auf allgemeine Grundsätze zurückzuführen.

Die Clarinette, so schnell zu anerkennungswerther Vollkommenheit gediehen, erhielt durch den Pariser berühmten Virtuosen auf dem Instrumente Xavier Lefevre, der auch als Componist für dasselbe höchst vortheilhaft wirkte, eine sechste Klappe für cis oder des und für gis oder as, welche Töne noch immer nicht voll und rein klangen und den Tonsetzer daher in seiner nöthigen Freiheit beschränkten. Eben so verlängerten Gebrüder Stadler in Wien den Schallbecher, wodurch die vier tieferen Töne der sogenannten kleinen Octave dis, d, cis, c noch gewonnen wurden, und fügten zu gleichem oder ähnlichem Zwecke auch noch ein Paar Klappen zu.

Indeß genügte auch dieser Umfang eben genannten Instruments noch nicht, und um solchen genügend zu erwirken und zugleich der Klangfarbe eine reichere Schattirung noch zu geben, entstand 1770 die F-Clarinette oder das Bassethorn, das auch wohl Baß-Clarinette genannt wird, durch den Preßburger Instrumentenmacher Theodor Lotz und den ausgezeichneten Virtuosen Vincent Springer um 1782 sofort zu seiner heutigen Vollkommenheit und Werthschätzung erhoben, und wenige Jahre später auch von Mozart noch dem Orchester einverleibt wurde. ***)

---

*) Geboren zu Gera 1730 und gestorben zu Leipzig 1805.

**) Geboren war er 1735 zu Glaucha und starb 1809.

***) Obligat benützte M. das Bassethorn — erinnere ich recht — zuerst im „Titus" und als dem Orchester durchweg angehörendes Instrument im „Requiem." Er hatte dasselbe besonders lieb.

Digitized by Google

Das Horn — noch war es das einfache, bloße Waldhorn, und hatte man es in der Fertigkeit und Kunst des Stopfens auch schon ziemlich weit gebracht, so traten in dem Orchester doch allein nur die Paar natürlichen Töne klar und kräftig hervor, und der Componist durfte betreff der übrigen auf keinen sonderlichen Effekt rechnen; indeß hatte kaum unsere gegenwärtige Periode angefangen und waren Anstalten zu einer freiern Gestaltung der Instrumentalmusik getroffen, so wurden auf allen Seiten auch schon Versuche gemacht, diese engen Schranken zu durchbrechen und dem Horne die Kraft zu geben, möglichst alle Töne seines Umfangs und mit einer gleichen Gediegenheit zwar hervorzubringen, wozu selbst die verschiedenen Setzstücke nicht ausreichen konnten. Der Dresdner Hornist Anton Joseph Hampel erfand zwischen 1753—1755 die sogenannten Inventionshörner und künstlichen Dämpfer (Sordinen), welche nachgehends durch den berühmten Hornisten Carl Türrschmidt wieder 1781 eine wesentliche Verbesserung erhielten; Kölbel in Petersburg baute Hörner mit Klappen, die ebenfalls eine chromatische Skala gestatteten; der Engländer Charles Clagget wollte gleichen Zweck durch Verbindung eines Es- und D-Hornes mit einem Mundstücke erreichen; doch behielten die verbesserten Inventionshörner fortan und bis auf die neueste Zeit den Vorzug, da alles Nothwendige in der That auch durch sie am zweckmäßigsten erreicht war.

Die zudem mit dem Horne so nah verwandte Trompete blieb nicht lange auch hinter demselben zurück: schon gegen 1780 trat der Carlsruher Cammermusikus Michael Vögel mit der Inventions-Trompete hervor, und der Kaiserliche Hoftrompeter Weidinger in Wien am Schlusse unserer Periode auch mit der Klappentrompete, die ungleich befriedigender ihren Zweck erreichte als das Klappenhorn, daher auch jetzt noch den Vorzug vor der Inventions-Trompete hat.

Daß auch die Posaune, welche ebenfalls erst durch Mozart zu höheren Ehren in unserm Orchester gelangte, im Laufe gegenwärtiger Zeitperiode Verbesserungen erfahren hätte, ist mir nicht bekannt, nur mag es jetzt geschehen seyn, daß man zwei verschiedene Baßposaunen, eine Quart- und eine Quintposaune verfertigte, und auch das Cornett oder der Zinken, der häufig noch statt der Discantposaune, besonders beim Choralblasen, gebraucht wurde, fing schon an, aufzuhören und entweder der Hoboe oder der Discantposaune Platz zu machen.

Von den Verbesserungen, welche der Orgel in laufender Periode und besonders auf Abt Voglers Betrieb, zu Theil wurden, habe ich bereits

Digitized by Google

bei Gelegenheit der Kirchenmusik gesprochen; *) doch sey noch bemerkt, daß auch der Geschmack in Sachen der Orgelbaukunst eine solche Verfeinerung und edlere Richtung erhalten sollte, daß alle jene Spielereien z. B., als: Kukuck, Vögelgezwitscher, blasende Engel und welche noch andere störende Verzierungen und Bildereien mehr, die in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts noch einen wesentlichen Theil der Orgelbaukunst ausmachten, ihre gehörige Würdigung erhielten, nicht mehr verfertigt werden durften, und daß man immer mehr und mehr auch, wenn Anfangs selbst nur mechanisch, das richtige Verhältniß der Windführungen und Windbehälter zu einander auffand, was von unendlicher Wichtigkeit für Ausgleichung der verschiedenen Kräfte dieses so überaus reich und mannigfaltig combinirten Instruments seyn mußte. Die Gebrüder Wagner **) waren es auch, welche zuerst den Hauptcanal dergestalt theilten, daß jede Windlade direkt von demselben ihren eigenen und ungetheilten Wind erhält, was für die Gleichmäßigkeit und Präcision der Ansprache der einzelnen Stimmen vom größten Vortheil war. Auch führten sie aus eben dem Grunde Pedalbälge ein, um den größeren Pedalstimmen stärkeren Wind, als ihn die Manuale erhielten, kräftigern Ton und promptere Ansprache zu verleihen. Endlich waren sie es, die zuerst Werke mit vier Manualen von 32′ Principal, 32′ Posaunen im Pedale und 16′ Principal im Manuale zu bauen wagten, wodurch die Orgel ihre möglichst erreichbare Größe wohl erlangt hatte.

Das Streichquartett blieb — wie schon bemerkt — hinsichtlich seiner äußeren Construktion unverändert, bis auf den Contrabaß, dessen schwere Stimmungsweise wenigstens einer Verbesserung unterworfen wurde, indem der Berliner Cammermusikus und Hofinstrumentenmacher Carl Ludwig Bachmann nämlich statt der Wirbel, welche mit aller Kraftanstrengung und nur durch Hülfe eines sog. Schlüssels kaum umgedreht und demnach selten in das rechte Maaß der reinen Stimmung gestellt werden konnten, den bekannten und jetzt allgemein eingeführten metallenen Mechanismus 1778 erfand.

Die schon vorhandene und ziemlich verbreitete Pedalharfe erhielt durch den Harfenisten der Gräfin Artois, Cousineau i. J. 1782 noch jenen Tritt mehr, mittelst dessen ein forte und piano auf dem Instrumente bewirkt werden kann, und der nachgehends (1787) durch den Böh-

*) Vergl. vorhin besonders §. 171.

**) Johann und Michael, blüheten bis ohngefähr 1780 in Schmiedefeld, und haben mehr denn 50 neue große Werke erbaut; ihr 50stes Werk wenigstens ist die Orgel in der Kreuzkirche zu Dresden.

Digitized by Google

men J. B. Krumpholz noch dergestalt verbessert wurde, daß durch Verdoppelung des Tritts auch verschiedene Grade des forte und piano erzielt werden können.

Auch an dem alten Flügel wurden manche Veränderungen und Verbesserungen vorgenommen: die schon genannten Orgelbauer Wagner in Schmiedefeld fügten ihren Flügeln 1764 ein Flötenregister und einen Pianozug bei; Michelmaier in Mainz baute zwischen 1770—1780 sogar einen Flügel mit drei Claviaturen und 250 sog. Veränderungen, anderer Combinationen nicht zu gedenken. Indessen vermochten alle diese und solche Versuche doch nicht, das Instrument von seinem Untergange zu retten, und dem Fortepiano ward um so gewisser der Sieg, als durch manche Verbesserungen auch ihm eine höhere Vollkommenheit und künstlerische Befriedigung zu Theil werden sollte, und als denkende Instrumentenmacher es versuchten, auch Instrumente seiner Art in Flügelform zu bauen und dadurch dem Tone eine ungleich größere, markigere Kraft noch zu geben. Schon 1765 nämlich fügte Lenker in Rudolstadt dem Fortepiano auch die Dämpfer zu, und 1774 bereits fertigte Gottlob Wagner in Dresden Instrumente mit mehreren Veränderungen. Uebrigens erstreckte der Umfang sich immer noch kaum weiter denn über fünf Octaven und in solchem mußten denn auch die Compositionen sich halten.

Bemerkenswerth ist, daß neben diesem mächtigen Aufschwunge des Fortepiano das einfache Clavier oder Clavichord sich gleichwohl immer noch im Ansehen erhielt, besonders bei den Organisten und eigentlichen Musikern, welche es zu behandeln verstanden und von der Zartheit seines Wesens sich nicht trennen mochten. Daher läßt sich auch erklären, wie selbst in gegenwärtiger Periode noch und bis zum Schluß derselben so viele eigens für dies Instrument berechnete Clavierschulen erscheinen und Theilnahme finden konnten. Das Fortepiano war in seiner Neuheit mehr als Zimmer-Instrument, und theils mochte es der Mehrzahl der Musiktreibenden auch an den Mitteln fehlen, sich ein solches von einiger Güte anzuschaffen.

§. 180.

Fortsetzung.

Soll ich ferner die mancherlei andern Erscheinungen auch nennen, welche außerhalb des Orchesters sogar jenes regere Treiben und willenskräftigere Leben in der Instrumentalmusik zur Zeit unserer laufenden Periode hervorrief, so steht oben an wohl die von Franklin im J. 1763 vollendete Glasglockenharmonica mit ihren wunderbaren Klängen, der Abt Mazzuchi durch Zufügung eines Violinbogens, welcher das Strei-

Digitized by Google

chen der Glocken übernehmen ſollte, Mechanikus Heſſel in Petersburg aber und ein gewiſſer Röllig 1785 durch eine gleichen Zweck erzielende Claviatur höhere Vollkommenheit zu geben dachten, die gleichwohl aber in ihrer höchſten Schönheit nur hervortritt, wenn ſie einfach erſcheint, wie der große, der ſeelenvolle Franklin ſie zuerſt gebaut. Dann verdient wohl auch genannt zu werden: die 1770 von Joh. Andr. Stein zu Augsburg conſtruirte Melodica; das Anemochord, das der Würtemberger Joh. Jac. Schnell 1789 erfand; das 1799 von dem Inſtrumentenmacher Joh. Heinr. Völler in Heſſen-Caſſel fertig gebrachte Apollonion; der Biſſer, eine Art zwölfſaitiger Guitarre, welche der Sänger Vanhecke 1770 zu Paris mit Hülfe des Inſtrumentenmachers Nadermann baute; das von dem Mechanikus Hohlfeld zu Berlin 1757 erfundene Bogenclavier, das ein Hr. von Meyer in Görlitz ſpäter noch verbeſſerte; die Cither Calascione, mit der die Gebrüder Cola in den ſiebenziger Jahren zuerſt ſich öffentlich hören ließen; das zu ziemlich gleicher Zeit von dem Clavierlehrer Virbes in Paris erfundene Clavecin acoustique oder harmonique; die von Andr. Stein 1788 zu Augsburg gebaute Saitenharmonica, und noch manche andere Inſtrumente *), welche zum geringſten Theile einen eigentlichen muſikaliſchen Werth hatten, daher meiſtens auch bald wieder verſchwanden, ſelten zu allgemeiner Kenntniß gelangten, doch jedenfalls ein lebendiges Zeugniß von dem ungemeinen Triebe geben, mit welchem jetzt ſich die Inſtrumentalmuſik zu entwickeln und aller Feſſel, der Gewohnheit wie des Canons, zu entledigen anfing.

§. 181.

Fortſetzung.

e) Veredlung des Haus- und Concert-Geſangs.

Uebrigens auch nicht das Inſtrumentale der Concert- und überhaupt Cammermuſik blos ſollte dem ſegnenden Einfluſſe, den die mehrerwähnte Oper-Reform unmittelbar auf dieſe zu üben berufen war, ausgeſetzt ſeyn, ſondern das Vocale derſelben auch, und nicht minder faſt, eine Richtung dadurch in ſich aufnehmen, wie ſie vorher, aus ſo mancherlei hindernden Gründen, welche ſowohl in als außerhalb der Kunſt ſelbſt geſucht werden müſſen, kaum nur ahnen, viel weniger hätte verfolgen können.

Die Ereigniſſe und Zuſtände des ſiebenzehnten Jahrhunderts, wie ich

*) Ausführlicher beſchrieben findet man alle hier genannten Inſtrumente unter andern Werken auch in meinem Univerſallexicon der Tonkunſt.

Digitized by Google

wiederholentlich sie unter den Darstellungen der ersten Periode allgemeinhin geschildert: erstorben war unter ihnen alle Lebensluft und damit verstummt auch deren reinster und unmittelbarster Ausdruck, der Gesang der Gesellschaft und des Hauses. Nur wo der befestigte Glaube an eine höhere Macht Trost und Stärkung von daher erflehte, oder wo es galt, Muth und Beharrlichkeit, Geduld oder auch jene Berauschung der Sinne sich einzuflößen, in welcher nicht selten der Mensch sein zeitliches Geschick leichter ertragen zu können wähnt, — nur da erklang hie und da der fromme Choral oder der wilde Gesang des Krieges: das Lied, wie es in heiterer oder gemüthlicher, ernster oder fröhlicher Weise die Herzen zum Herzen führt und ein engeres, innigeres Band gleichsam windet um die Glieder der Gesellschaft und des Lebens, — der Gesang in seinen mannigfachen Beziehungen, wie er ermuntert, fröhlicher oder theilnehmender stimmt in den tausendfachen Begegnungen des Diesseits und gewissermaßen eine bedürftige Verklärung gewährt dem Geiste in allen seinen Zuständen über dem fesselnden irdischen Leibe, — dieser Gesang war verklungen, und selbst als es Frieden wieder wurde in der Welt und unter den Völkern, als ruhiger und heiterer die Sonne wieder herabschien auf die gesammte Erde, waren ja und eben dadurch die Gemüther selbst so weit sich entfremdet, daß kaum noch auf würdige Weise sie zu beten vermochten im guten Chorale zum Himmel, von dem Hülfe und Errettung sie doch erwarteten, und diese Auflösung alles innern und tiefern Gemüthslebens war ja auch der Grund, warum die Sinnlichkeit sich immer mehr aufwarf zur Richtschnur in Dingen der Kunst, warum die Lyrik für sich allein nicht blos siegte, sondern ein Uebermaaß von sinnlichem Prunk sofort mit sich auch führte, das die schöne Wahrheit in der Kunst aber unterdrückte, und warum nachgehends, weil des Dilettantismus Kräfte zu solch' Sinne blendender, überaus reicher Gestaltung musikalischen Zusammenlebens nicht ausreichten, das Haus immer öder und öder sich zeigte und die Concertsäle nur erfüllt waren von den triumphirenden Klängen, von den großen Virtuosen-Arien der Oper. *) Das ganze siebenzehnte und die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts waren nicht im Stande, auch nur eine Spur noch von dem zu erhalten, was die Kunst in dieser Art an Cammermusik von früheren Zeiten her vielleicht besessen hatte, noch weniger aber solche neu und nach dem Grade ihrer sonstigen Bildung zu schaffen; und welche Ueppigkeit in manch' andern Zweigen auch die letzte Zeit entfaltete, mit welcher Gewalt die italienische Leidenschaft sich auf französischem wie deutschem und jedem andern Boden geltend machen

*) Man sehe besonders die §§. 104 ff. des ersten Kapitels der vorigen Periode.

Digitized by Google

mochte, — das Element, die Kraft, aus welcher der edle Haus- und Concert-Gesang hervorzugehen fähig ist, das tiefe Gemüth nämlich, die Liebe, welche Alles wirkt und schafft, und die Wahrheit in Kunst und Leben, ging ihr dennoch ab. Diese tiefere Innigkeit des Gemüthslebens, diese Liebe der Gesellschaft kehrten erst mit gegenwärtiger Periode wieder zurück in die Kreise höherer Bildung; diese Wahrheit in Kunst und Kunstleben ward durch Gluck erst wieder hervorgezaubert aus alter dunkler Vergangenheit, und nun auch erst trat das Lied wieder hervor in seinen mannigfach verschiedenen Formen und Gestaltungen, reichlich zurückzahlend das Gut, welches Haus und Concertsaal statt seiner bisher von der Bühne oder aus dem Oratorium und den Cantaten hatten leihen müssen. Der Täuschung lang getragenes Gewand war gefallen; der Glaube an eine Kunst nur in mühsam erworbener Virtuosität, nur im sinnlichen Spiel der technischen Mittel hatte aufgehört, und an ihre Statt waren zurückgekehrt das unverhüllte Bild wahrhaftiger ächter Kunst und die Gewißheit, daß das eigentliche Wesen dieser einzig bestehe in der Offenbarung des Geistes und der Seele in sinnlich schöner Form: so brauchte da, wo der Mensch mehr fast noch als in der Oper, mit seinem ganzen Ich sich hingiebt ausschließlichem Genusse der Musik, im Hause oder im Concerte, er, was den Gesang insbesondere betrifft, auch nicht mehr zu suchen nach einem seltenen Mittel-Reichthum, sondern durfte aus sich selbst nur schöpfen und mit Wahrheit dann das in sich Gefundene ins Leben fördern, ohne zu fragen, wie weit und viel sein Sinn auch dadurch befriedigt werde, wenn das Herz nur wieder erhielt in bewegender, in schöner Form, was für diese es gegeben, — durfte, statt der früheren Bravour-Arien und Cabaletten mit ihren wunderbaren Cadenzen, oder statt acht- und noch mehrstimmigen Chören mit ihren tausendfältigen canonischen Verflechtungen, nur anstimmen ein einfaches Lied, einen Gesang in einfacher, doch wahrer Weise, oder ein Ensemblestück, in welchem jener Gesang blos nur verwirklicht ward von mehreren Stimmen.

§. 182.

Fortsetzung.

Wie jener Samen indessen, aus welchem allein ein solch' edlerer Haus- und Concert-Gesang wieder zu erstehen vermochte, auf Deutschlands Fluren besonders neue, grüne, frisch emporstrebende Keime schlug, so waren es deutsche Componisten und Sänger auch zunächst, von denen eine dahin zielende sorglichere Pflege ausging. Will ich Mozart unerwähnt lassen und eingedenk seiner höheren, gestaltungsvolleren und historisch wichtigeren Leistungen nicht erinnern an die vielen seelenvollen

Digitized by Google

Weisen, welche auch für diesseitiges Bereich er segnend und fördernd ins Leben rief: wer hätte vergessen schon des, zudem selbst so gemüth- und liebereichen Leipziger Cantors Johann Adam Hillers *) Lieder und Gesänge und wüßte nicht, daß sie es waren, welche zuerst einen neuen, edleren Ton in dieser Gattung von Tondichtung wieder anstimmten? — Wer dächte mit Bewunderung noch zurück an seine Concert-Chorgesänge, ohne einen Vergleich anzustellen zwischen ihnen und dem, was an ähnlichen Compositionen ihnen vorausging, und sie zu begrüßen dann zugleich als die Erstlinge einer ganz neuen Epoche dieser Art Gesangsmusik? — und wer wüßte nicht auch noch, wie Großes und Schönes selbst als Lehrer Hiller außerdem in dieser Beziehung noch leistete? — Coronna Schröter, die Mara, nach Einfluß und Größe eine Catalani und Malibran ihrer Zeit, waren seine Schülerinnen, und wie viele Andere, in gleichem Sinne gebildet, gingen aus der Singschule hervor, die er nach dem (um 1772) zu Leipzig errichtete! — Nach und zum großen Zeittheile auch noch mit Hiller trat Johann Abraham Peter Schulz,**) jener weltbekannte, unsterbliche, classische Volkssänger, als Vorbild außerdramatischer Gesangs-Composition auf, und lassen wir ihn selbst reden, so war es J. Haydn nur, an dessen heiterer Liebesgluth sich sein Talent erwärmte, was nicht wenig für die Richtigkeit meiner Ansicht spricht, wenn auch nur dorther, woher Alles kam, was neu und wesenreich gegenwärtige Zeitepoche geboren, ich die Veredlung des Cammergesanges leite. Schulze's geistliche wie weltliche Gesänge aller Gattung, seine Canzonetten, Oden, Chöre, waren Gemeingut des Volks und kräftige Hebel, dem veredelten Hausgesange überall Eingang und Gedeihen zu verschaffen. Ja selbst seine Opern hatten keine andere Tendenz, und wenn nicht wenige seiner Melodien sammt ihrer Terte in den Volksmund übergingen, so muß von der Bildung selbst, welche die niedere Gesellschaft sogar im Laufe unserer Epoche, gegen früher in erhöhetem Maaße, erfahren sollte, ein großer Theil ihm zugeschrieben werden. Am wenigsten wird Dänemark dies vergessen, wo er dem gesammten Musikwesen eine ganz andere, edlere Gestaltung verlieh. — Auch Johann Rudolph Zumsteeg ***) that mit seinen Liedern, Balladen und Gesängen einen

*) Hiller war geboren zu Wendisch-Ossig 1728 und starb zu Leipzig 1804, nachdem er 1800 schon sein Amt hatte niederlegen müssen.

**) Geboren war Schulze zu Lüneburg 1747; nach einer 5jährigen Reise durch Frankreich und Italien Musikdirector zu Berlin, dann Kapellmeister zu Rheinsberg, und zuletzt zu Kopenhagen, wo er 1800 starb.

***) Geboren zu Sachsenflur im ehemaligen Ritter-Canton Odenwald 1760 und gestorben zu Stuttgart 1802.

Digitized by Google

großen Wurf in dem noch größeren Spiele, und so viele reflektirende Künstlichkeit die ersteren seiner hierher gehörigen Werke auch an sich tragen mögen, haben die späteren doch einen unvergänglichen und gerade hierorts offenbar historischen Werth. — Und nenne ich endlich auch Johann Friedrich Reichardt, *) den Schöpfer des deutschen Liederspiels, der weniger zwar sang — möchte man sagen — denn declamirte in seinen Liedern und andern Vocalmusiken für Haus und Concertsaal, aber in dieser Declamation den ganzen Geist der Dichtung doch auch offenbarte, und somit immer jene geistreiche, edle Einfachheit, jene schöne Wahrheit im Gesange, und in einer ganz besondern Richtung zwar förderte, so sehr, daß, Zelter allenfalls ausgenommen, manch' Göthe'sche Dichtung z. B., eben so gewiß nach ihm von Niemand wieder so schön gesungen worden ist, als vor ihm außer Hiller kein Muster ihn zu leiten vermochte.

§. 183.

Fortsetzung.

Doch blieben auch die Franzosen, so gewiß sie eine deutsche Kraft und Popularität niemals darin erreichten, nicht ganz und gar zurück in der Gestaltung einer edleren Vocal-Cammer-Musik, wie etwa die Italiener, deren Haus und Concert sich fortan und willig noch begnügte mit Arie und Cavatine, welche und wie die Bühne sie ihnen bot; und hatten die Sitten unter der Regierung eines Ludwig XIV. und seiner nachfolgenden Regentschaft an die Stelle der Romanzen, der Chansons und denen ähnlicher Gesänge Lieder der zweideutigsten Art geführt, so konnten unter der Regierung eines Ludwig XV. doch auch jene schon wieder einer bessern Zukunft entgegenschauen, ja in mancher Hinsicht selbst zur Vollkommenheit gedeihen, da der Zeitraum von funfzig und mehr Jahren, während welcher die Ausartung ihre Fahne geschwungen, zur Genüge lang war, wenigstens den lebendigen Rhythmus als Eigenthum zurück zu lassen, der dieser Ausartung anhaftete und dem früheren französischen Liedergesang so ganz und gar abging.

Besonders waren es die Romanzen-Componisten Riboutet, Bernard, Colardeau, Gallet, Pannard und selbst die auf anderm Gebiete bekannten J. J. Rousseau, welche in dieser Hinsicht zuerst sich hervorthaten, und die besten der Werke, welche sie geliefert haben, fallen in die Zeit um 1760. Bald nachher oder ziemlich zu gleicher Zeit führte der Herzog von La Vallière auch die sogenannt historische

*) Geboren zu Königsberg 1752, und gestorben zu Giebichenstein 1814.

Digitized by Google

Romanze ein, welche längere Zeit eine Lieblingsdichtung der Franzosen war. Dann verlieh der Abbé Mongenot dem Gesange außer dem Theater einen neuen Reiz, so daß mehrere seiner Romanzen-Melodien selbst Viotti seelen- und auch musikalisch werthvoll genug hielt, zum Thema der kunstreichsten Variationen sie zu wählen; La Harpe, Favart,*) Maréchal und Garnier sind nicht zu vergessen, bis Grétry endlich, Philidor**) und Monsigny***) an dem Wettlaufe auch mit Theil nahmen, und durch die Lieder, Romanzen und andere Gesänge, welche entweder ihren Operetten und Vaudevilles sie einlegten, oder welche auch einzeln sie componirten, gewissermaßen die Versöhnung auch auf diesem Gebiete vollendeten, die — was im nächsten Kapitel Gegenstand der Betrachtung seyn wird — Frankreich mit Deutschland überhaupt zu feiern sich angelegen seyn ließ, so sehr, daß von dem Augenblicke an auch die Stellung des Componisten zum Dichter oder zur Dichtung sich änderte und ganz eine deutsche Seite annahm. Bis dahin nämlich hatte vornehmlichst man nur auf die Dichtung sein Augenmerk gerichtet, und gab eine früher nur zu oft vernachlässigte Moral auch Grund genug dazu, so mußte nothwendig doch die Composition darunter leiden: sey es, daß die Gefahr unmoralischer Textwahl vorüber war, oder sey es, daß die lieblichen Weisen und Harmonien eines Grétry, Monsigny und der übrigen ungleich mehr Reiz und tiefe Gemüthlichkeit als die ihrer Vorfahren offenbarten, — jetzt war, gleich in Deutschland, auf einmal die Musik Hauptsache, und des Textes Inhalt ging selbst in der Auffassung gewissermaßen nur auf in dieser. Daß Niemand mehr als die Kunst und das Volk dadurch gewannen, leuchtet ein; doch hatte auch für den Componisten dieser Wechsel der Ansichten noch den besondern Werth, daß sein Name auf solche Weise an Achtung und Ruhm zunahm: war früher von den Consumenten nach dem Namen des Componisten eines ihrer beliebten („so kleinen") Gesangsstücke kaum gefragt worden, so fing nunmehr der Name beinahe schon an, für den Werth der Composition zu entscheiden. Wie lange dauerte es, ehe Dalayrac,†) Dezède, Plantade††) und Garat in der

*) Charles Simon F., geb. zu Paris 1710 und gestorben daselbst.

**) André Danican Ph., geb. zu Dreux 1726 und gestorben zu London 1795.

***) Pierre Alexander M., geb. zu Fauquembery im Dep. Pas de Calais 1729 und gestorben zu Paris als Director des Conservatoriums 1817.

†) Nicolas D, geb. zu Muret in Languedoc 1753 und gestorben zu Paris 1809.

††) Lebt noch jetzt zu Paris, war indessen schon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts als Romanzen- und überhaupt Componist von dergleichen Sachen berühmt. Ist 1770 geboren.

Digitized by Google

Gunst des Publicums mit ihren Liedern und Gesängen sich festsetzten? und nach dem, als ihnen dies gelungen, mochten Andere noch so sehr sich bemühen, kaum daß ein Liebhaber etwas Anderes gesungen, kaum daß ein Sänger im Concert mit etwas Anderem sich Beifall errungen hätte, als mit Compositionen von ihnen, die bis in die folgende Periode hinein noch im Besitze des Sieges waren.

§. 184.

Strengere Scheidung und Vermehrung der Formen.

Dabei angekommen endlich, tritt uns die letzte wichtige Erscheinung entgegen, welche durch jene, bis dahin geschilderte Gesammt-Reaktion, die des ganzen achtzehnten Jahrhunderts zweite Hälfte zu einer der merkwürdigsten Epochen in der modernen Musikgeschichte erhebt, in der musikalischen Welt hervorgerufen wurde, nämlich eine strengere Scheidung, wie auch Vermehrung der Formen.

Durch das lyrische Uebermaaß, in welchem alle Gestalten musikalischer Poesie bis an den Schluß der vorhergehenden Periode prangten, war allen auch eine gewisse innere Aehnlichkeit verliehen, und das Maaß der einzelnen Sätze, den Organismus und was dazu gehört abgerechnet, war kaum die eine Form von der andern im Wesentlichen zu unterscheiden. Ja selbst früher noch, wo dem sinnlichen Principe, das mit dem lyrischen Uebermaaße sich verband, noch ein eben so entschieden und streng consequent geistiges gegenüberstand, hatte wenigstens auf beiden Gebieten ein ähnliches Verhältniß statt. War hier die im strengen Contrapunkt geschriebene Fuge, bis auf einige unwesentliche Aeußerlichkeiten, gewissermaßen Norm und Maaß für jede andere Composition, so nahm dort der glänzende Arienstyl die Stelle einer solchen canonischen Regel ein. Blos dem einzelnen Genie, wie dort Seb. Bach und Händel, hier vielleicht einem Jomelli, Porpora oder Rameau, war es vorbehalten und vergönnt, in das ewige Einerlei des Wesens ihrer Offenbarungen hie und da ein erhebendes charakteristisches Zeichen noch zu mischen, das nur an seiner Stelle, nur in seiner Art, nirgends anders mehr zu wirken vermochte, — im Uebrigen zog sich durch das Meer der Produktion nur eine Farbe, welche dies geerbt hatte von dem Strom, aus dem es seine Nahrung erhalten. Gluck brachte Wahrheit in die Tondichtung, und wenn auch zuvörderst nur in die dramatische, so doch vermittelst des Einflusses, den diese unabweislich auf jede andere übt, nicht minder auch, und wie uns die bisherigen Betrachtungen (wie ich hoffe) hinlänglich gelehrt haben, in alle übrige: solche innere Wahrheit konnte keineswegs aber erreicht werden oder

Digitized by Google

bestehen ohne zugleich auch eine äußere, und wie somit nach Innen hin die einzelnen Formen wurden, was sie seyn sollten, wurden sie dies auch nach Außen, ja in solch' unzertrennlicher Verhältnißfolge, daß selbst, als Mozart mit jener innern Wahrheit zugleich eine innere Schönheit verband, diese sofort auch nach Außen hin sich bemerklich machte, und wir sonach von Stufe zu Stufe der Entwickelung sich die einzelnen Formen immer mehr mit einer gewissen charakteristischen Bestimmtheit von einander scheiden sehen. Daher auch z. B. der merkliche Unterschied zwischen einer Sonate gegenwärtiger und einer solchen vergangener Periode, selbst nur in Berücksichtigung ihrer alleräußerlichsten Seite; der merkliche Unterschied sogar zwischen einer Sonate aus den neunziger und einer solchen aus den sechsziger Jahren, wo Mozarts Einfluß noch nicht gewirkt hatte. Und dies eine Beispiel mag für jedes andere gelten.

§. 185.

Fortsetzung.

Aber nicht eine strengere, charakteristisch festere Scheidung der einzelnen Formen blos ward auf diese Weise in der musikalischen Dichtung bewirkt, sondern durch die engen Beziehungen, in welche jene Wahrheit der Poesie zu so manchen besonderen Zweigen letzterer unverhinderlich trat, mußte dieselbe eben so nothwendig auch eine quantitative Vermehrung derselben, der Formen, veranlassen. Gedenke ich nicht der früherhin (s. §. 174 u. 175 dieses Kapitels) betrachteten, gearbeiteten Quartette und Sinfonien, auch nicht der oben erwähnten Ballade und historischen Romanze, die eben jetzt und nur dadurch möglich werden konnten, daß eine richtigere und geschmackvollere Declamation wieder hergestellt und eingeführt worden war, lasse auch noch manch' andere kleine Neuigkeit unerwähnt bei Seite liegen, sondern gehe sofort nur zu den ungleich bedeutungsvolleren Formen des Melodrams, des Liederspiels und des Instrumental-Rondo's über.

Das erstere, das Melodram, erfand Georg Benda. *) Der talentvolle Mann hatte auf Reisen, in Italien und Deutschland, die gerade in die Zeit des ersten Gluckschen Auftretens fallen, sich von dem großen wesentlichen Antheile überzeugt, den das Instrumental-Accompagnement der Oper für sich auch an der Gestaltung dramatischer Effekte zu nehmen fähig ist. Selbst guter Instrumentalist war ihm daneben die selbstständige Behandlung des Orchesters gewissermaßen zur noth-

*) Geboren 1721 zu Alt-Benatka in Böhmen, und gestorben zu Köstritz 1795.

Digitized by Google

wendigen Aufgabe geworden. Haydn's Erfolge im eigentlichen polyphonischen Instrumentalsatze feuerten zur Nachahmung an. Dazu kam die vortreffliche Seiler'sche Schauspielergesellschaft nach dem Tode Herzogs Friedrich III. 1772 von Weimar nach Gotha, wo er als Capellmeister angestellt war, und ermunterte doppelt ihn zur regen Thätigkeit in der dramatischen Composition. Indessen war das Schauspielpersonal der Gesellschaft besser noch als das der Oper. Namentlich befand sich darunter eine damals allgemein bewunderte und wirklich auch mit dem seltensten declamatorischen und mimischen Talente begabte Schauspielerin Brandes. Für ein solches Talent hätte er wohl mögen eine Oper schreiben! „Sollte, bei der gewonnenen Freiheit der Instrumental-Begleitung, nicht angehen, auch ohne Gesang dasselbe auf der Bühne zu benutzen!? Warum nicht, — hat außerdem das Accompagnement aufgehört, den Gesang zu tragen, nimmt geradezu es Antheil an der Darstellung und dem Ausdrucke selbst, so muß es dies auch können wohl, das Wort mag gesungen oder gesprochen werden!" — So dachte und schloß der eifrige Mann. Gotter und der eben so kunstbegeisterte als kunstverständige Engel waren gerade in Gotha: theilte er denselben seine Ansichten mit, und sollte auch der Versuch nur entscheiden, so forderte zu diesem um so dringender die Künstler-Eitelkeit der Schauspielerin wieder auf, die nicht ohne Grund vermeinte, eben in einem solchen Werke die ganze Kraft ihres Talents entfalten zu können. Zu dem Ende übernahm auch ihr Gatte die Anfertigung des Textes, weil er am besten wohl die schönsten Seiten ihrer Kunst kennen mußte: 1774 erschien das Duodram „Ariadne auf Naxos" als das erste eigentliche *) Erzeugniß seiner Art auf der Bühne. Schon die Neuheit der Form hätte Aufsehen machen müssen; noch mehr aber waren es die Originalität und Wahrheit des Ausdrucks, welche dem seltenen Stücke überall den größten Beifall brachten und der Brandes Namen glorreich verbreiteten. Auf allen Theatern wurde es gegeben, ins Französische und Italienische übersetzt, und ließ der Schöpfer durch solch' glänzenden Erfolg zu weiterer Wanderung auf dem damit betretenen Wege sich veranlassen, ja fand in der nächsten Folgezeit er nicht blos einige, sondern viele Nachahmer, so ist das Alles weniger wohl zu verwundern, als wenn heute noch manch' guter Componist es nicht verschmäht, seine Kräfte an einem Melodram zu erproben, das im Grunde doch eine der wunderlichsten und naturwidrigsten Formen genannt werden muß.

*) Weiter unten folgende Bemerkungen werden den ausdrücklichen Zusatz dieses Wortes erklären.

Digitized by Google

Ich bezeichne eben vorhin „Ariadne auf Naxos" als das erste eigentliche Melodram, und wirklich war der bloßen Idee nach J. J. Rousseau schon Benda um ein Paar Jahre mit einem ähnlichen Werke vorausgegangen; doch auch blos der äußeren Idee nach, denn von dem freien Antheile der Instrumental-Begleitung an der Darstellung selbst, worauf das eigentliche Melodram seinem Wesen nach beruht, war eben so wenig in Rousseau's „Pygmalion" Etwas zu finden, als überhaupt er zu solcher Freiheit des Orchesters niemals zu gelangen vermochte. Auch ist es gewiß, daß Benda nicht eine Sylbe von Rousseau's Versuch wußte, und soll irgend ein Verhältniß zwischen beiden Werken statt finden, so ist es lediglich wohl, daß Rousseau's „Pygmalion" die Idee eines Melodrams andeutete, Benda's „Ariadne" solche in Wahrheit aber verwirklichte, und sonach bleibt diese immer das erste Werk seiner Art.

Wer zuerst die Hand an Gestaltung eines Vaudeville's oder (deutsch) Liederspiels legte, ist dem Namen nach nicht mehr zu ermitteln. Jedenfalls sind sie eine Frucht der Liebe zum einfachen Liede und Gesange, die im Laufe der gegenwärtigen Periode so mächtig wieder wach wurde (s. oben §. 181 ff.), womit selbst die Zeit ihrer Entstehung übereinstimmt, die zum frühesten in die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts fällt. Erkläre ich mir jenen Mangel des Namens dessen, der zuerst die Idee einer solchen Gestaltung faßte, aus dem außerordentlichen Beifalle, den sofort diese fand, und aus dem weniger bedenklichen Charakter des Franzosen, den das Vergnügen an der Sache gar nicht dazu kommen ließ, nach dem Namen ihres Schöpfers zu fragen und vor Vergessenheit dann denselben zu bewahren, denn in Wahrheit war dies Vergnügen so groß, daß 1791 schon Paris ein eigenes Vaudeville-Theater baute, während kaum zwei Jahre vorher das erste Stück der Art aufgeführt worden war. — Nach Deutschland brachte unter dem Namen „Liederspiel" das Vaudeville zuerst Johann Friedrich Reichardt, und in sofern seine Bildung desselben, aus Grund der Verschiedenheit des Volkscharakters, dem ein solches dramatisches Spiel nicht blos angemessen, sondern dem innersten Wesen nach entnommen sogar seyn muß, von der des Vaudeville's etwas abwich und gewissermaßen ein charakteristisch selbstständiges, deutsches Kunstwerk dadurch hergestellt wurde, darf man getrost ihn auch wohl den Schöpfer des Liederspiels nennen, so gewiß anderer Seits er durch dieses nur ein fremdes Gut auf seinen vaterländischen Boden verpflanzen wollte. „Liebe und Treue" hieß das erste seiner hieher gehörigen Werke. Dasselbe wurde zwar im J. 1800 erst auf die Bühne gebracht; allein da erwiesen ist, daß er es bereits im J. 1797 fertig hatte

Digitized by Google

oder fertig brachte, so gehört seine Entstehung immer noch der gegenwärtigen Periode an.

Das Rondo hatte früher ausschließlich der Vocalmusik angehört, aber kaum war von der Lieblichkeit seiner Formen man überzeugt worden, und kaum war die Instrumentalmusik fähig geworden, in gewisser Beziehung und auf einen gewissen Grad hin mit gleicher Bestimmtheit Vorstellungen, Gefühle und Ideen, zumal wie vom alten Ringelgedicht sie einzig bedingt werden, zum Ausdrucke zu bringen, so eignete sie sich auch diese Form an, und war Nicolo Piccini, Gluck's Nebenbuhler, der Erste, der überhaupt dieselbe auf Musik übertrug, nämlich in seinen dramatischen Arien, so war Mozarts glänzende Zeit noch nicht vorüber, hatte kaum Haydn die Hände an seinen wunderbaren Orchesterbau gelegt, als zunächst einzelne Instrumente auch und später sogar die Gesammtkraft des Orchesters daran Theil nahmen, so ungleich einfacher freilich hier die Gestaltung, gegenüber der Vocalmusik, noch bleiben mußte.

Drittes Kapitel.

Verhältniß der dramatischen Musikreform, mit ihren durchgreifenden Folgen, zu dem in voriger Periode sich gestalteten musikalischen Schisma.

§. 186.

Eingreifen der Reform auch in die nationalen Charaktere oder verschiedenen National-Style.

Verweise ich auf den Inhalt des vierten (letzten) Capitels der vorhergehenden Periode. Der Sieg, den einer Seits die Lyrik mit ihrer im Uebermaaße vollbrachten reizvoll-technischen Ausstattung über das eigentlich dramatische Element gewonnen, und die riesige Erhebung wieder, mit welcher andrer Seits das Oratorium eine geistig durchbildete Kraft als den höchsten, wenn nicht einzigen Endzweck musikalischer Gestaltung manifestirte; die durchgreifende Gewalt, mit welcher hier das sinnliche Princip aller Mittel und Tendenzen bis zum regelnden Canon vorzüglich in der Cammermusik sich bemächtigte, und dort die eiserne Unbeugsamkeit, womit der denkende Verstand nicht loslassen wollte von einem vermeinten oder occupirten Vorrechte in Dingen künst-

Digitized by Google

lerischer Bildung, — alle diese großen und kleinen Gegensätze hatten in der Art und Weise, wie in dem allgemeinen Ganzen der musikalischen Cultur sie nicht etwa gemischt neben einander bestanden, sondern, als eines Theils hervorgerufen und veranlaßt gleichsam durch die verschiedenen innern wie äußern Zustände, Charaktere und Verhältnisse der Völker, von diesen selbst auch je nach ihrer Individualität, Uebereinstimmung und bezüglicher Verwandtschaft mit dem Erzeugten vertreten wurden, eine Verschiedenheit der gesammten musikalischen Kunstrichtung und Kunstproduktion bewirkt, welche diese für sich dann wieder, nach einer Analogie des Sprachgebrauchs und der innern Bestimmung, erhob zu einer Verschiedenheit wirklich nationaler Style. So sahen im Verlaufe der vorigen Periode oder der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts wir nach und nach einen vollkommen eigenthümlichen, in sich selbst charakteristisch abgeschlossenen italienischen, eben solchen französischen, wie nicht minder selbstständigen deutschen Musikstyl, eine eigenthümlich italienische, französische und deutsche Art, Sitte, Form und Manier in der musikalischen Gestaltung sich bilden; sahen, wo früher ein Sinn nur, Friede und Einigkeit geherrscht hatte, weil ein Geist auch nur in einem Leibe wohnte und wohnen wollte, Verschiedenheit der Denkungs-, Auffassungs- und Sinnesart, Trennung entstehen, und mit dieser im Innern auch verschiedene Körper, von welchen jeder in sein eigenes Gewand sich hüllte.

In sofern indessen diese und überhaupt eine solche Trennung auch nur hervorgehen konnte aus einer Verschiedenheit der Ansichten von dem Wesen und Zwecke der Kunst, solche Verschiedenheit für sich dann aber, wollte auf irgend eine Weise einen gewissen Normalzustand unter den verschiedenen Völkern sie zu erzielen vermögen, auch nur an die alleräußerste Seite der Kunst sich anzulehnen wagen durfte; in sofern also eine Verschiedenheit nationaler Musikstyle nicht allein nur entstehen konnte, sobald eine Reihe von Gegensätzen, wie angedeutet, sich gebildet und gewissermaßen faktischen Bestand gewonnen hatte, sondern überhaupt auch nur denkbar wird in dem Falle, daß ein jedes der drei verschiedenen Völker seine eigene besondere Ansicht von dem Wesen der Kunst in sich ausprägte und in Gesetzesweise dann gewissermaßen ausbreitete, kurz, daß Wesen, Form und Zweck der Kunst es gewissermaßen abhängig machte von den Zufälligkeiten seines eigenen Lebens und Seyns, sich selbst und seinem Charakter bis auf den letzten Athemzug hin gleichsam adhärirte, — in sofern nun mußten die Abweichungen, in welchen die drei demnach sich gebildeten verschiedenen Nationalstyle zu einander sich befanden, je nach dem Grade aber weniger bemerk-

Digitized by Google

bar auch wieder werden oder ganz aufhören, je in welchem die Kunst von solcher Abhängigkeit sich nach und nach wieder lossagte, mußten aufhören, wo zu sich selbst wieder die Kunst zurückkehrte und jenes Princip der Wahrheit in sich aufnahm, das die Gluck'sche Reform eben zu Endzweck hatte.

Der Himmel, der über Italien und Frankreich sein weites blaues Kleid ausbreitet, ist kein anderer, als unter dessen hohem Dome auch Deutschlands Leben und Seele athmet; scheint die Sonne heißer dort an ihm, so sind andere natürliche Verhältnisse und Umstände es, welche dies veranlassen, die Sonne bleibt dieselbe und seine Bogen wechseln nicht. So die Kunst, die Musik: in ihrem Wesen, dem Eigentlichsten ihres Seyns unveränderlich und immer dieselbe können nur äußere Verhältnisse es seyn, die uns auch nur ihrem Aeußeren hinzuthun, was veränderlich ist und was eine Verschiedenheit, wie bezeichnet, zuläßt. Gluck reinigte sie wieder von diesem Aeußern, von diesen Zufälligkeiten des äußerlichen Hinzuthuns, führte auf ihr innerstes Wesen, nur mit den eben gegenwärtigen Mitteln, sie wieder zurück, und so mußte, da die Ursache wegfiel, auch die Wirkung wegfallen, oder doch sich mindern, und so weit zwar, als nur irgend sein Einfluß oder die Folge seiner Reform reichte.

§. 187.

Isolirung des italienischen Styls.

Am wenigsten war dies der Fall in Italien, und es konnte daher auch nicht anders kommen, als daß einmal fortan der italienische Styl am meisten noch in seinem, dem einmal angenommenen oder in sich selbst bedingten, eigenthümlichen Gepräge sich ausdrückte, demselben treu blieb, und daß dann damit um so weiter auch Italien mit seinem musikalischen Charakter von Frankreich und Deutschland, wo (wie wir gleich nachher sehen werden) Glucks Einfluß einen ungleich tieferen Boden zu finden, daher innigere Ausgleichungen zu bewirken vermochte, sich entfernte.

Nicht als sollte damit ein gänzlicher Mangel an Empfänglichkeit auf Seiten Italiens für die Wirkungen der Gluck'schen Reform behauptet, Italien als dasjenige Land bezeichnet werden, das jeden und allen Einflusses von dieser Seite her mehr oder weniger absichtsvoll sich enthalten oder irgend auch nur hätte enthalten können. Solches lag, wenn theilweise auch wohl in seinem Willen, schlechterdings indessen nicht in der Möglichkeit seiner Kräfte und Verhältnisse, und verfolgen wir aufmerksam die Denkmale italienischer Kunst, welche aus dem vergangenen

Digitized by Google

Jahrhunderte uns noch vorliegen, so treffen wir Spuren genug, die ohne sonderliche Mühe mit ihrem Ausgange zu nichts Anderem als bis zu Gluck und Mozart hinführen. So sehe man die Werke eines Basily (des älteren), Guglielmi (des älteren und jüngeren), Anfossi, Cimarosa, Majo, Sacchini, Mattei, Paesiello, Sarti, Guaglia, Nasolini, Tritto, Zingarelli und der übrigen vorzüglicheren während dieser Periode in ihrem Vaterlande wirkenden italienischen Tonsetzer vergleichungsweise an, und man wird finden z. B., daß (was ich bei einer andern Gelegenheit früher auch schon darthat) gegen 1780 bereits in Italien auch die Arie, welche den Mittelpunkt der Gluck'schen Reform ja ausmachte, eine völlig andere Gestalt denn vordem annahm, des ewigen Einerlei's der zwei Theile, des eben so bequemen als einförmigen Da Capo, des vereinzelten Mittelsatzes und aller dergleichen Dinge mehr sich entledigte, die vorher sie gehindert hatten, als ein nach Innen wie nach Außen hin zusammenhängendes Ganze zu erscheinen; ja daß die Instrumentalmusik auch, dieser entscheidendste Wendepunkt in den verschiedenen Stylen und stärkste Träger des modernen Elements auf deutschem wie auf französischem Boden, sich wesentlich bereicherte, so sehr, daß zu dem Streichquartett nicht allein mehrere Blasinstrumente in ihrer Eigenschaft als Füllstimmen traten, sondern selbst obligat bisweilen auch gebraucht wurden, und überhaupt man im Eifer der Nachahmung deutscher und französischer Sitte (wenigstens extensive) eine solch' größere Kraftentwickelung zu erzielen strebte, daß Sarti unter Andern es nicht verschmähte, mit russischen Jagdhörnern sogar seine Psalmen zu umgeben, und als ihm dieser Lärmen noch nicht genug war, bei einem Te Deum nach jeder Gelegenheit geizte, Trommeln und Pauken dazwischen rasseln zu lassen, um „im Gewitter und Kanonendonner die Größe und Majestät Gottes wie die feierliche Bewunderung und Anbetung derselben recht treffend und volksverständlich darzustellen." Wie weit und unbedingt übrigens diese und alle jene Veränderungen, die in bezeichneter Zeit allerdings auch in der italienischen Musik und auf eine mehr denn blos von dem aufmerksamen und verständigen Beobachter bemerkbare Weise vorgingen, der energischen, so wunderbar einflußreichen Wirksamkeit Gluck's und seines Nachfolgers Mozart zugeschrieben werden müssen, berührten im Ganzen sie doch weniger die innere als die blos äußere Seite, weniger den eigentlich Nerv, den Kern, als die bloße umgebende Schaale der Kunst; und wie genannte italienische Tonsetzer sammt ihren Collegen sich anstrengten, gleich den in Frankreich und Deutschland erstandenen Heroen Aufsehen durch neue Gestaltungen und Manieren zu erregen, ihre Declamation

Digitized by Google

in Worten und Tönen blieb gleichwohl noch falsch, an eine innigere Verschmelzung des Textes mit seiner Melodie, jene Wahrheit des Ausdrucks ward gleichwohl noch nicht gedacht, Reinheit und Correktheit des Satzes blieben fernerhin ihnen eine wenig große Gewissenssache, und zur Erhebung der Instrumentalmusik gar bis zur selbstständigen Produktion, bis zur wesentlichen, charaktereigenen Theilnahme an der Darstellung fehlten fortan ihnen die Kräfte, weil keineswegs noch jenes oligarchische Regiment von Bühne, Concertsaal und Kirche gewichen war, das nicht anders als die Tonsetzer in der kunstwidrigen Bravourmanier gefangen halten und die gesammte Kunst, in allen ihren Zweigen, zu einem bloßen Schauspiel oder Schaustück übermäßig physischer und technischer Kräfte herabdrücken mußte, an dem im Durchschnitt nur so viel eigentlicher Kunstwerth, so viel geistige Offenbarung dann noch haftete, als entweder der Ton mit seinen Combinationen für sich schon zu bieten oder das, was man Zufall nennt, etwa zu gewähren im Stande ist. Eine Erscheinung, deren Wahrheit nun aber sich nicht etwa blos in den dramatischen Erzeugnissen italienischer Musikkunst, sondern in allen ihren übrigen Zweigen auch, in der Cammer- wie in der Kirchenmusik, aufs Genügendste bestätigte. Die Allegrandi, Tesi, Todi und Marchetti, Crescentini, Marchesi, Caristini, Fachiorotti, Simonetti, Millico — diese und Andere, von denen einige auch in das folgende neunzehnte Jahrhundert noch hinüberragten, waren ohngefähr die einflußreichsten Sängerinnen und Sänger Italiens: welche Richtung war es, in welcher sie glänzten, über die Theatermusik herrschten, und allein ihre Kräfte zu entfalten verlangten? — keine andere noch als die frühere, die vorzugsweise technische, die Richtung der vorangestellten Bravour, die nur inmitten des angehäuften Coleraturen-Gesangs ihren Wahlplatz zu finden vermag, und wenig fragt nach dessen seelen- oder gedankenvollen Inhalt. Die Cammermusik — wo vermochte sie nur ein Zeichen derjenigen Strebsamkeit aufzuweisen, durch welche namentlich in Deutschland dieselbe so mächtig blühend sich emporschwang? — Trat hier und da die Instrumentalmusik in einer mehr selbstständigen und darstellungsfähigen Weise auf, so war es entweder doch nur eine extensive Massewirkung oder die bloße Virtuosität, also ebenfalls jene Bravour, durch welche sie sich bemerklich zu machen und hervorzuthun trachtete. Ich habe das Nähere dieserhalb schon früher angeführt. An eine eigentliche, dramatisch geordnete, freie Selbstthätigkeit des Orchesters als solches dachte Italien noch wenig, und Bocherini's*) Quartette, Quintette und dergleichen Ensemble-

*) Bocherini ward geboren zu Lucca 1730 und starb zu Mailand 1805.

Digitized by Google

ſtücke dürften die einzigen italieniſchen Inſtrumentalwerke der Art ſeyn, welche aus jener Zeit noch irgend Betrachtung verdienen, nicht zu vergeſſen allerdings der Anmaßung, womit nicht minder der Italiener verſuchte, ſeine — aber auch nur dem Namen nach hieher gehörigen, begriffs- und inhaltsloſen wenigen Produkte ſchon damals neben jene Frankreichs oder gar Deutſchlands zu ſtellen. Und die Kirchenmuſik endlich betreffend, ſo dürfte jenes eine von dem in der öffentlichen Meinung gewiß einſt hoch gefeierten Sarti angeführte Beiſpiel ſchon hinreichen, auch deren fortdauernde Gefangennahme und ferneres Schmachten unter dem Joche des Einfluſſes zu beweiſen, den früherhin ſchon dies in Italien beſonders ſeinen Sitz habende lyriſche Uebermaaß der dramatiſchen auch auf dieſe Gattung von Muſik geübt hatte*). Indeſſen eine Erſcheinung auch, welche ihren natürlichen Grund zu finden faſt gezwungen war ſowohl in den mancherlei politiſchen wie ſocialen Verhältniſſen und Intereſſen, in denen Italien ziemlich die ganze gegenwärtige Periode hindurch mehr oder weniger unwillkührlich gehalten werden ſollte, als in dem Charakter und der ſonſtigen Denk- und Sinnesweiſe, wodurch Lebensart, Clima und welche andere Beziehung noch, denen der Menſch für ſich wie in ſeinen geſellſchaftlichen Verbindungen ausgeſetzt ſeyn kann, das italieniſche Leben von Stufe zu Stufe ſeiner Entwickelung eigenthümlich auszeichneten und noch auszeichnen.

§. 166.

Fortſetzung.

Wie ich andern Orts bereits andeutete nämlich, hatte ſeit der großen Römerzeit Italien zwar niemals wieder zu einer eigenen Selbſtſtändigkeit ſich erheben können, indeſſen übte der Pabſt dagegen und ſein Clerus eine Gewalt, eine Herrſchaft dort aus, ſo groß, unbedingt und umfaſſend, denn jemals, und ſowohl vorher als nachher, ein Reich wieder gehabt hat oder ſich anmaßen durfte. Was die äußere, weltliche Politik vielleicht trennte, fügte und hielt die der Kirche deſto feſter wieder zuſammen, und alle Nachtheile, denen das zerſtreute Republiken-, Häuſer- nnd Städte-Weſen, in welchem das italieniſche Staatenſyſtem ſich damals befand, die Kunſt und Wiſſenſchaft daſelbſt hätte ausſetzen können, wurden ſomit nicht allein durch das Gegengewicht des kirchlichen Einfluſſes aufgehoben, ſondern alle Vortheile, welche aus einer großen Reichsſelbſtſtändigkeit, aus dem monarchiſchen Regierungsprincipe für dergleichen Cultur zu fließen vermögen, erhielten einerſeits durch das ungleich höhere Maaß der Päbſtlichen

*) Vergl. vornehmlich die §§. 130 ff. des dritten Capitels der vorhergehenden, und §. 167 ff. des zweiten Capitels dieſer Periode.

Digitized by Google

Herrschaft und ihres vereinbarenden Einflusses und anderseits durch den nicht minder reicheren Zusammenfluß von materiellen Mitteln und Kräften, welchen jenes zerstückelte Staatensystem und Regierungswesen nothwendig durch die vielen einzelnen reichen Familien und Häuser herbeiführte, sogar noch eine bei Weitem größere Bedeutung und fördernde Geltung. Italien — könnte man allenfalls sagen — war nirgends damals und doch überall, und wenn sein Nirgends eine Menge vereinzelter für sich selbst bestehender Kräfte hervorrief und nothwendig erzeugte, so bildete sein Ueberall dann aus dieser Menge wieder eine Macht, die schlechterdings keiner Abhängigkeit von irgend einer andern sich unterwerfen konnte, im Gegentheil um ihrer ungemeinen, überwiegenden Quantität willen schon andere gleichartige Erscheinungen von sich abhängig machen mußte. Daher der merkwürdige Ueberfluß an materiell-musikalischen Kräften, durch welchen Italien auch in gegenwärtiger Periode noch vor allen andern Staaten und Ländern so überschwenglich hervorragte, daher wieder die unleugbare Thatsache, daß Italien eher fähig war, einen fortdauernden Einfluß noch zu üben auf Deutschland und Frankreich (wie solcher denn im Einzelnen auch häufig genug noch statt haben mochte), als sich eines Einflusses von daher auszusetzen, so gewiß in anderm Betracht wieder ist, daß bei dem Zustande, in welchem (wie geschildert) seine Musik sich eines Theils schon befand, andern Theils noch mehr zu sinken drohte, ein solcher Einfluß nur von dem größten Segen für seinen künstlerischen Inhalt selbst gewesen seyn würde.

Doch Italien konnte nicht allein (und hauptsächlich um seines bedeutenden quantitativen Uebergewichts an musikalischen Kräften willen) einem tiefer in seine ganze künstlerische Wesenheit eingreifenden Einflusse von Außen her nicht ausgesetzt seyn oder sich selbst aussetzen, sondern es wollte auch einem solchen Einflusse sich nicht aussetzen und durfte dies nicht wollen. Seit dem Untergange der großen Römer-Herrschaft hatte Italien seine politische Einheit und Selbstständigkeit so gut wie aufgegeben; doch war dadurch seine politische Bedeutung nicht auch aufgehoben worden; im Gegentheil nahm diese in eben dem Maaße und noch mehr fast von Tag zu Tag zu, in welchem jene gleichen Schrittes abzunehmen nicht aufhörte. Lage, innere und äußere Verhältnisse, Boden, Klima, kurz Alles, wodurch eigenthümlich es sich in seinem Zustande auszeichnete, erhoben im Auge der europäischen Politik und des europäischen Staatensystems es zu einem immer größeren Ansehen und zu dem Besitz einer immer höheren Wichtigkeit. Vorzüglich erkannten diese die Häuser Oesterreich und Bourbon, und wer deren Geschichte kennt, weiß, wie eben deshalb dieselben Italien auch stets zu dem Schauplatze ziemlich aller

Digitized by Google

ihrer Streitigkeiten machten, und noch in voriger Periode hatte ich von den Kämpfen zu erzählen, die faſt ein ganzes halbes Jahrhundert hindurch von genannten Mächten um die Diktatur von Süd-Europa dort ausgefochten wurden. In der gegenwärtigen war es nicht viel anders. Oeſterreich hatte ſich überzeugt von der Nothwendigkeit, nur in Italien den Sitz, die Bürgſchaft ſeines Glanzes zu ſuchen, und wie dorthin daher ſein ganzes Streben auch gerichtet war, bildete, um Oeſterreichs großer Bedeutung im europäiſchen Staatenbunde willen, Italien fortan auch den Mittelpunkt gewiſſermaßen, um welche die politiſche Rathsmaſchine dieſes ſich drehete. Selbſt die entfeſſelten Leidenſchaften der Revolution ließen dieſen und ſolchen Werth des Landes und Reichs nicht überſehen, und dahin war es deshalb auch, wohin zuerſt ſogar die Ableitungen ihrer gährenden Stoffe ſich richteten. Aber Italien ſelbſt auch, nicht blos die fremde Einſicht etwa, kannte und fühlte dieſe ſeine außerordentliche politiſche Bedeutung für ganz Europa ſowohl, wie insbeſondere für Deutſchland und Frankreich, und je lebendiger es ſich davon überzeugte, je deutlicher und feſter es ſich das fremde Intereſſe knüpfen ſah an ſeinen Willen, an ſeine Kraft, deſto weniger wird es doch auch das eigene Intereſſe wohl haben abhängig machen mögen von dem fremden Schickſal, vielmehr, in ſolch' großem Selbſtbewußtſeyn, dies immer feſter und nothwendiger zu bedingen ſtreben durch jenen eigenen innern Zuſtand, und dies nun nicht vielleicht blos in politiſcher, ſondern hauptſächlich in ſocialer und jeder damit verwandten, alſo vornehmlichſt auch muſikaliſcher Hinſicht, da hier allein jenes ſolch' Verlangen ſeine ganze, höchſte Befriedigung und Freiheit zu finden vermochte. Stolz auf ſeine politiſche Bedeutung und um ſo ſtolzer darauf, je weniger dieſelbe beſtritten werden konnte, je allgemeiner ſie anerkannt werden mußte und wirklich auch anerkannt wurde, wollte Italien auch in wiſſenſchaftlicher und künſtleriſcher, beſonders aber muſikaliſcher Hinſicht nicht anders als groß, als geltend erſcheinen, und um ſo mehr, als hier es eben war, wo allein es eine Macht, eine Selbſtſtändigkeit zu entwickeln vermochte, welche in politiſcher und jeder andern Beziehung ihm abging.

Und nun dazu endlich gerechnet noch die ganze ſinnliche Lebendigkeit, den leichten, viel bewegten, für alle Leidenſchaft leicht erregbaren Inbegriff des italieniſchen Charakters, der in Klima und Lebensgewohnheit eben ſowohl ſeinen Grund findet, als er von jenem ſeine Nahrung und in dieſer ſeine Beſtimmung erhält, und der in jeder Thätigkeit jenes Südländers mit einer Beſtimmtheit und ungetheilten Fülle ſich ausſpricht, daß jeder Widerſpruch, jede andere Richtung hier faſt entfernter noch denn blos unmöglich erſcheint: — dies zugerechnet Alles noch dazu, läßt ſich nun auch

Digitized by Google

begreifen, wie mit der bewahrten Eigenthümlichkeit seiner Musik der Italiener diese seine Eigenthümlichkeit eben in derjenigen sinnlich glänzenden Richtung vornehmlich bestehen lassen möchte, welche um gegenwärtige Zeit ihn fast ganz isolirt erscheinen lassen mußte vom geistig belebteren, französisch und noch mehr deutschen sogenannten Musikstyle.

§. 189.

Annäherung Frankreichs an Deutschland.

Denn anders hatten die Verhältnisse sich gestaltet, in welchen Frankreich und Deutschland sich gegenwärtiger Zeit bewegten, und um so verschiedener zwar von denen Italiens, je augenscheinlicher und inniger ihr künstlerischer Inhalt sich gegenseitig näherte, wenn nicht völlig mit und in einander verschmolz. Schon die mancherlei Kriege und andere Verkehre, in welchen Frankreich während des siebenzehnten Jahrhunderts sowohl als in der ersten Hälfte des achtzehnten unter Ludwig XV. mit Deutschland lebte, und von denen in den vergangenen Perioden auch gehörigen Orts und ihren Einfluß erweisend gesprochen worden, — schon diese Kriege und andere lebhaftere Volksverkehre hatten damals nach Außen hin eine Annäherung und Vermischung der beiden benachbarten Völker bewirkt, welche ohnmöglich auch ein inneres Vertrautseyn, eine größere oder geringere Ausgleichung der Richtungen und Ideen aus ihrem Gefolge hätten lassen können, und war es daher doch auch Frankreich, wo das geistige Princip, das bis dahin ziemlich ausschließlich in der deutschen Kunst lebte und allein in der Speculation noch seine Befriedigung suchte, zuerst so zu sagen helle Funken zündete und der wirklichen wissenschaftlichen Behandlung einzelner Kunststoffe einen festen Boden schaffte. *) Aber nicht blos lebendiger gestaltete in jeder Beziehung sich der Verkehr zwischen den beiden Völkern jetzt, zu Anfange und im Verlaufe der gegenwärtigen Periode, sondern es waren auch noch manche andere Umstände vorhanden, welche eine ungleich größere Empfänglichkeit Frankreichs für ausländischen und namentlich deutschen Einfluß herbeiführen, ja diesen und solchen Einfluß als unabweislich, als nothwendig sogar erkennen lassen sollten.

Friedrichs des Großen Pläne, auf jede Weise seine Regierung und sein Land stärker, bedeutsamer zu machen, sind eben so bekannt, als die Energie, mit welcher er sie, ungeachtet ein ganzer Schwarm von feindlichen Mächten ihn umgab, ausführte. Eifersüchtig auf den Besitz der westphälischen Provinzen hatte auch Frankreich sich gegen ihn

*) Vergl. unter andern Stellen hier auch noch die §§. 106 ff. des zweiten Kapitels der vorigen Periode.

Digitized by Google

mit Oesterreich verbunden, aber nicht allein, daß es bei Roßbach seine ganze Reputation als Landmacht und im Frieden zu Fontainebleau, wo es die ergiebigen Nordamerikanischen Besitzungen an England abtreten mußte, nicht minder sein Ansehen zur See einbüßte, sondern verbunden mit diesen und mehr dergleichen Unglücksfällen im Staaten-Verhältnisse wirkte auch die verschwenderische Hofhaltung des Königs und anderer Aufwand, der eben so wohl die Auflagen im enormsten Maaße vermehrte, als er die moralische Kraft verminderte, dergestalt demüthigend und entmuthigend auf das gesammte französische Volk zurück, daß dieses kaum noch irgend ein Bewußtseyn von eigenen Mitteln in sich zu bergen wußte, ja, nachdem der dirigirende Choiseul in der Verzweiflung des Gefühls der Ohnmacht gestürzt worden war, unter der Herrschaft der zur Königl. Maitraisse erhobenen Gräfin Dubarry bis zu einer solch' völligen Nullität unter den europäisch-abendländischen Nationen herabsank, daß je der Wille schon fremder Einwirkung Thor und Thür zu öffnen vermochte, vor Allem aber die Achtung, welche Frankreich vor deutscher Macht bei jenen Gelegenheiten gewonnen hatte, dieser auch den bedeutendsten Theil solcher Einwirkung sicherte. Und in dieser Beziehung die Musik insbesondere ins Auge gefaßt, kam zu solcher allgemeinen Empfänglichkeit und leichten Bewegbarkeit Frankreichs für fremden Einfluß auch noch der Umstand, daß jene durch Gluck, also durch deutsche Kraft bewirkte — und — wie uns die bisherigen Darstellungen gelehrt haben — in alle Theile der musikalischen Kunst so tief eingreifende Reform Frankreich nicht allein vollkommen befähigt, befähigt für sich und ihre Zwecke nach Innen wie nach Außen, im Allgemeinen wie im Besondern, sondern auch hinlänglich vorbereitet schon fand, und alles Dies in einem Grade, in einer Entschiedenheit zwar, so sehr, daß selbst ihr eigenes Vaterland darin dem fränkischen Boden nachstand, und daß sie eben deshalb auch ihren eigentlichen Sitz aus jenem verlegte, um des unzweifelhaft ungleich rascheren, entschiedeneren Erfolgs, weit kräftigeren, energischeren Hervortretens willen solchen lieber sofort in Frankreich, in der großen Oper zu Paris selbst aufschlug, von dort den kühnen Lauf beginnend, damit um desto gewisser aber auch Frankreich in die Hände Deutschlands führend.

§. 190.

Fortsetzung.

Befähigt nicht allein — sage ich — und befähigter selbst in jeder Beziehung denn ihr eigenes Vaterland fand die in gegenwärtiger Periode durch deutsche Kräfte bewirkte große musikalische Reform Frankreich, sondern vollkommen vorbereitet auch, und die Art wie den Grad der

Digitized by Google

hiernach beginnenden und immer inniger werdenden Hinneigung des französischen zu dem deutschen Musikstyle damit darthuend, mag für beide Behauptungen der Beweis insbesondere auch geführt werden.

Unter der Maitressen-Herrschaft Ludwigs XV. — bemerkte ich im vorhergehenden Paragraphen — war Frankreich in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bis zu einer völligen Nullität in dem europäischen Staatensysteme herabgesunken, und in der That hatte selbst die letzte Stütze, worauf ein Volk, eine Nation Ansehen, Hoffnung und Kraft zu bauen vermag, die Würde der Krone, unter dieser Last einen unheilbaren Bruch erlitten. Hof und der ihn umgebende Adel wurden von dem Volke im wahren Sinne des Worts gehaßt, und ließ dieser Haß hier ohne sonderlichen Scharfblick eine nahe politische Catastrophe voraussetzen, so verursachte anderer Seits die Aufhebung der Jesuiten durch neue Ideen und Ansichten über Religion, Staat, Leben und Gesetzgebung eine Veränderung in der gesammten Denk- und Empfindungsweise der Nation, in Folge deren Schriftsteller, wie Voltaire, Rousseau, Montesquieu, Diderot u. A., eine Revolution der Meinungen dann wieder bewirkten, die zu eben der Zeit, als Gluck in Frankreich festeren Fußes auftrat, nur zu gewiß eine allgemeine Empfänglichkeit des Volkes für alles Neue, wo und in welchem Kreise ihm solches geboten werden mochte, annehmen läßt. Man sage und glaube nicht, daß mit dem Regierungsantritte Ludwigs XVI. dieser allgemeine Gährungsstoff auch nur für einige Zeit hätte seine Erstickung finden können. Wie reich ausgestattet von allen Tugenden eines Privatmannes und beseelt vom besten, guten Willen für sein Land und sein Volk, besaß dieser unglückliche König, der büßen mußte in vollem Maaße die Fehler und Leichtsinnigkeiten zweier Vorfahren, als Haupt der Regierung doch zu wenig Kraft und Energie, einem Orkane Schweigen zu gebieten, der bis dahin zwar im Innern allein noch tobte, der alle Ausgänge nach Außen aber auch schon sich geöffnet hatte. Alles, was war, vorzüglich wenn es in irgend einer Beziehung stand zu Hof oder Regierung (wie die Kunst in einer so nahen), schien schlecht und verdorben dem Franzosen von Haus aus damals, und nur das völlig Neue vermochte seine Aufmerksamkeit zu erregen, und um so mehr, je zuversichtlicher er dessen Ursprung nicht in sich selbst, wohin stets er nur mit Mißtrauen schaute, sondern nach Außen suchen mußte. Meinungen und Ansichten in Politik wie in Religion und in dieser wie in Kunst und Wissenschaft waren ganz andere geworden in Frankreich. Gluck kam als unabhängiger, anspruchsloser Deutscher nach Paris, und zog ihn selbst wohl nur der Prunk des Theaterlebens dorthin, so zog die neue Gestalt, in welcher dieses Leben er zu entfalten trachtete, das Volk auch und schon um der

Digitized by Google

bloßen Neuheit willen an sich. Im Stoffe schon entsprach das Gegebene dem Verlangen, und Geber wie Empfänger umfaßte selbst der ersten Idee, dem Lebensnerv nach eine Harmonie, wie nirgends anders jener hätte finden können. Aber für das Neue insbesondere auch, was ein Gluck zu bieten im Stande war, für das musikalisch Neue, und wie es war, hegte Frankreich eine Empfänglichkeit, wie Deutschland, noch weniger Italien oder irgend einem andern Lande des europäischen Occidents solche nicht möglich werden konnte. Fassen wir die Reform in ihrer Wesenheit, als eine subjektiv wie objektiv vollbrachte Thatsache auf: sie war der schnurgerade Gegensatz von der italienischen Musik in damaligem Zustande, und ihre Absicht ging einzig darauf hinaus, an die Stelle der künstlerischen Unwahrheit, welche diese Musik gewissermaßen charakterisirte, ächte und volle Wahrheit zu setzen. Begreiflich konnte das nur geschehen auf einem Boden, wo nicht die italienische Musik mehr eine ausschließliche Herrschaft übte, da auf solchem, bei dem unwandelbaren Festhalten dieser an ihren einmaligen Tendenzen, der erste Aufbau niemals Grund gefaßt haben würde; und losgesagt von der italienischen Oberherrschaft hatte sich, wenigstens was die Oper betrifft (in deren Bereiche auch nur die Reform zunächst ihre Fahne ausstteckte), bis dahin allein nur Frankreich, keineswegs noch Deutschland *) Hier galt der Italiener, wie in seinem Vaterlande, und wollte Gluck eine Gegenmacht bilden, welche die Welt nach und nach von den Befleckungen Jenes säubere, so mußte dahin er ziehen, wo eine andere außeritalienische Selbstständigkeit bereits erreicht war, und das war — wie gesagt — in dem zunächst ihn angehenden dramatischen Felde allein in Frankreich der Fall, wo zudem dann diese Selbstständigkeit in eben ein Gewand sich gehüllt hatte, das, weil alle Erinnerungen an die Tage eines Ludwig XIV. und Ludwig XV. als erstes Merkmal es an sich trug, dem französischen Volke und dessen verändertem Gefühle und Sinne eben so verhaßt seyn mußte, als der Hof und dessen Regierung selbst. Allerdings hatten Lully und Rameau einerseits die Oper in Paris auch zu einem Drama mit wahrhaften, ernsten Tendenzen erhoben, und die classische Tragödie zu Ludwigs XIV. Zeiten hatte Traditionen und Ansichten dort verbreitet, welche einem kühnen, freien Geiste wie dem Glucks eine gute, wenn auch mehr abstrakte und formalistische, jedenfalls bessere Grundlage zu bieten vermochten, als die totale Begriffslosigkeit von einem eigentlich musikalischen Drama, in welcher die fortan gedauerte italienische Künstler-Oligarchie Deutschland bis dahin

*) Zu einer eigentlichen, in Wesen und Form ächt deutschen Oper legte Gluck erst den Grund. Man sehe die §§. 158 ff. des ersten Kapitels dieser Periode.

Digitized by Google

gefangen halten sollte; indessen möchte ich, von speciell musikalischer Seite die Sache betrachtet, weniger doch darin die größere Empfänglichkeit oder Befähigung Frankreichs für die Ideen der Gluckschen oder deutschen Reform begründet finden, denn in dem Zustande der (zugegeben) selbstständig gewordenen französischen Musik vor Glucks Erscheinen überhaupt,*) der, jener ernsteren Ansichten von dem Drama ungeachtet, so sehr und innig mit der ganzen Art und Weise des damaligen französischen Hoflebens zusammenhing, also so sehr aller sinnlichen Lust, in welcher Hof und Adel, das Volk ausschließend, sich badeten, ergeben war, daß gewiß, wie es gleichsam zum guten Ton damals gehörte, sich gegen Alles, was dorther kam, aufzulehnen, so auch von dem Volke gewissermaßen für eine Pflicht gehalten wurde, der neu gebotenen Musik den Vorrang zu lassen vor einer gewohnten, an welcher zumal so manche verhaßte Erinnerungen klebten; denn das Volk und was wir darunter begreifen, war es zunächst ja, das Glucks „Iphigenie" wie im Triumph ein vieltausendfaches Hurrah zujubelte, und vom Volke und der in der Musik allmächtig wirkenden Wahrheit des Ausdrucks hingerissen ward später erst, unter Ludwig XVI., der selbst noch den süßen Tändeleien der Italiener huldigte, die sogenannt feinere Welt, der Adel und der Hof. Sogar in dem literarischen Streite, der über Glucks Erscheinen sich entspann, spricht dies und ein solches Verhältniß sich aus, könnte der Beweis für meine Ansicht gefunden werden. Wer war es, der in demselben für Gluck die Feder führte? Arnaut, Rousseau und alle die Volksschriftsteller, die in politischer Beziehung auch jene Revolution der Meinungen, Ansichten, Gefühle und Denkweise im Volke hervorgerufen hatten, die das Vorspiel von einer der schrecklichsten Katastrophen der Welt- und Völkergeschichte seyn sollte; und La Harpe, wie die Uebrigen, die sich gefielen in den lüsternen Genüssen, welche die Gesellschaften des Adels und Hofs ihnen boten, nahmen für Piccini, den Repräsentanten der italienischen Parthei, das Wort.

§. 191.

Fortsetzung.

Wie dem aber sey, die Sache bleibt stets dieselbe, und ob Frankreichs Empfänglichkeit oder Befähigung für die mit Glucks Erscheinen eintretende musikalische Reform eine mehr moralische, politische, culturhistorische, ästhetische oder speciell musikalische genannt werden muß, ändert an dem erwiesenen Vorhandenseyn ihrer eben so wenig, als dadurch irgend ein

*) Vergl. hier die §§. 148 ff. des letzten Kapitels der vorigen Periode.

Digitized by Google

Zweifel über die nahe Verbindung, in welche damit Frankreich mit unserm Vaterlande in musikalischer Hinsicht trat, erhoben werden könnte, so gewiß andern Betrachts die Annahme der ersteren Meinung näher liegen dürfte, da die Vorbereitung, in welcher Frankreich für bezeichnete Reform sich zugleich befand, ein ungleich lebhafteres, speciell musikalisches Interesse bietet.

André Erneste Modeste Gretry, der lebenslustige Flanderer,*) war im Jahre 1767, also einige Jahre vor Gluck, nach Paris gekommen. Seine Studien hatte er hauptsächlich in Rom gemacht; aber war er dort von Piccini's Nähe auch vielfach angeregt und von Pergolese erwärmt worden, ja nahm er letzteren selbst zum großen Theile zu seinem Vorbilde, so lag in ihm stets doch das Gefühl eines Mangels noch, den er glaubte ersetzen zu müssen, ohne daß er so bald ins Klare darüber gekommen wäre. Wir begreifen am besten dies, wenn wir ihn selbst über Pergolese's, Galuppi's oder Anderer Werke urtheilen hören. Gretry hat nämlich Memoires hinterlassen, welche aus Dankbarkeit für sein Wirken einst auf Kosten der französischen Nation gedruckt und herausgegeben wurden, und in diesen lesen wir manche dergleichen Notizen. So sagt er von Pergolese's Stabat mater z. B., daß dasselbe wohl Alles in sich vereine, was die Kirchenmusik charakterisire im „pathetischen Genre", aber die „Scene" sey doch wohl etwas zu lang und dem Componisten müsse es zuletzt an Farben gefehlt haben, Mannigfaltigkeit und doch Wahrheit in sein Bild zu bringen. Freilich hätte das heilige Gedicht die Kriegsknechte mitsprechen lassen, die bei der Scene der Kreuzigung zugegen gewesen, hätte Magdalena der Mutter Gottes zugerufen: „Ihr beweint Euern Sohn, o Maria! aber dieser Sohn ist ein Gott; ich unglückliche Sünderin dagegen, ich seufze unter meinen ehemaligen Fehlern, Gewissenbisse und Furcht toben in meinem Herzen, während ein zarterer Schmerz Eure Thränen fließen macht" — freilich alsdann hätte der Componist vielleicht ein vollkommenes Werk geliefert, aber so —. Es war das Dramatische also, was Gretry wollte, und mochten die zarten Weisen der Italiener ihn stimmen zu eigener Schöpfung, so fehlte denselben doch die That, die er noch hinzuzuthun für nöthig erachtete; es fehlte ihnen eben das, was der Franzose so sehr liebte in der Musik, und womit Gretry diesen nachher, als er es zu erreichen strebte, über die Maaßen für sich einnahm. Diese That jedoch wollte nicht etwa blos dramatische Handlung, sondern haftete auch an dem Ausdrucke des Wortes, der nur erreicht werden konnte durch richtige Declamation.

*) Geboren ward Gretry zu Lüttich 1741 und starb zu Paris 1813.

Digitized by Google

Richtigkeit und Wahrheit dieſer war daher der geſammte Inbegriff ſeines Strebens, wie er ſelbſt auch in ſeinen genannten Memoires zugiebt. Schauſpieler wie den Mann des gemeinen Lebens, den Redner auf Kanzel und Bühne wie den Ton der gewöhnlichen Converſation ſtudirte er förmlich, um dieſen ſeinen Zweck in der Compoſition zu erreichen. Mag es ſeyn und gebe ich gern zu, daß Gretry ein gar zu nüchternes Verſtandes-Princip dadurch dem Geſange aufgedrückt wiſſen wollte, ſo ſchützte vor einem völligen Erliegen unter demſelben einmal ihn nicht nur ein wahrhaft gutherzig fröhliches Selbſt-Singen, ein Naturell, das unter Italiens Einflüſſen ihn wieder und wieder zu immer friſcheren Melodien hinzog, ſondern ward, indem unter ſolchem Schutze er das franzöſiſche Volk für ſeine Muſik ſo ſehr einnahm, eben dadurch, durch jenes Princip, dieſem gewiſſermaßen der Vorſchmack auch von dem geboten, was Gluck alsbald darauf in der ganzen Weſenheit ſeines künſtleriſchen Seyns verherrlichte, ward eben dadurch das franzöſiſche Volk vorbereitet gewiſſermaßen auf den Empfang einer Muſik, wieder beſſere, gebildetere Theil und unverdorbene Geſchmack wohl ahnen, aber die Gewohnheit doch niemals erwartet haben mochte. Zu verwundern, daß dies ſein Verhältniß zu Gluck der denkwürdige Mann niemals recht deutlich und klar erkannt und gefaßt hat. Wo er von Letzterm in ſeinen Memoires ſpricht, geſchieht es mit der größten Achtung, ja in einer Weiſe, daß dem flüchtigſten Auge ſelbſt dieſe Achtung als nichts Anderes, denn ein unwillkührlicher Ausdruck künſtleriſcher Sympathie erſcheinen muß, aber daß er auch nur einmal ſich des andeutenden, vorbereitenden Vorgangs in der That bewußt würde, finde ich keine Stelle. Vielleicht liegt der Grund davon in dem Antheile, welchen Gluck auch die Begleitung an der Darſtellung nehmen ließ, was Gretry ſchlechterdings falſch ſchien und immer ihn von einer ernſteren, ſchärferen Beobachtung des Meiſters zurückhielt, ſo unleugbar er auch in dieſem Stücke das Pariſer Publicum für denſelben geſtimmt hatte, indem er eben ſowohl dem früheren franzöſiſchen Prunke als der tändelnd-ſüßen italieniſchen Malerei in der Begleitung ſtreng entſagte, und wenn von einer tieferen Bedeutung derſelben auch noch Nichts ahnete, ſo ein ebenmäßigeres Verhältniß unter Geſang und Inſtrumenten doch hervorbrachte, und demnach ohn' Bedenken man ſagen darf, daß Gretry, der Freund Voltaire's und Rouſſeau's, durch die Wahrheit und Annehmlichkeit, Leichtigkeit und charakteriſtiſche Führung ſeiner Sätze ganz der Componiſt des Volks geworden, in dieſem auch nach allen Seiten hin diejenige Stimmung hervorrief, welche nöthig war, das erhabenere Ideal, die coloſſaliſche Größe, in welcher bald darauf Gluck ſeine im Weſen verwandte Werke aufſtellte, nicht allein zu erfaſſen, ſondern

Digitized by Google

in der Dauer der Anſchauung auch zu ertragen und geiſtig zu bewältigen. Nichts Großem und wahrhaft Erhabenem öffnet unvorbereitet der menſchliche Geiſt ſeine Kräfte; wenn noch ſo heilig, himmliſch: — urplötzlich es ihm geboten, ſchreckt er davor zurück; das Herz muß erſt dafür gewonnen ſeyn, die Liebe muß dem geiſtigen Vermögen Stärke erſt geben, ehe erhebt der endliche Menſch ſich nicht über ſeiner Endlichkeit enge Schranken; aber ſolch' Liebe erwächſt ſtets nur auf dem Felde der Sinnlichkeit, und Gretry war es, der in ſeiner ſpielend ſüßen, ächt charakteriſtiſchen Weiſe dem franzöſiſchen Volke ſolche einzuhauchen wußte für eine wahrhaftige Größe, wie Gluck ſie dann offenbarte. Daß er nicht allein blieb dann in dem Werke, davor bewahrte ſchon der günſtige Erfolg, den, ohne Ahnung des eigentlichen höheren Zwecks, es in der Wirklichkeit ſchon hatte. Duni, Philidor und Monſigny, welche Männer ich ebenfalls früher ſchon einmal in der Beziehung nannte, geſellten ſich ihm zu, und als die Sonne des Tags der Erlöſung endlich in ihrem ganzen Scheine aufgehen ſollte nach einem höhern Willen, waren durch ſie die Feſſeln bereits gelichtet.

§. 192.

Antheil der wiſſenſchaftlichen Speculation an der Stellung der verſchiedenen nationalen Style zu einander.

So war in Wahrheit denn durch die Reform, welche Gluck zunächſt in der dramatiſchen Muſik vornahm und welche von da aus auch über alle andern Zweige und Richtungen unſerer Kunſt dann ſich verbreitete, alle Schranke faſt wieder aufgehoben, welche eine kurz vorhergegangene Zeit zwiſchen der franzöſiſchen und deutſchen Tonweiſe erhoben hatte, und nur Italien behauptete ſich fortan mehr oder weniger noch in der einmal angenommenen oder gewonnenen Eigenthümlichkeit. Indeſſen ſcheint, genauer betrachtet, dieſes ſonach veränderte ſchismatiſche Verhältniß der verſchiedenen nationalen Style zu einander doch nur ein äußeres, ein in der Praxis vollzogenes und blos auf einigen künſtleriſchen Perſönlichkeiten beruhendes, das aufzulöſen wieder wohl nur wenige aus der eigenen Mitte hervorgehende, durchgreifende Kräfte hätten nöthig ſeyn dürfen. In der geſammten Zeit der Gluckſchen und Mozartſchen Wirkſamkeit waren Monſigny, Mondoville, Philidor, Dalayrac und Leſueur die einzigen eingebornen franzöſiſchen Componiſten, welche irgend eines Einfluſſes auf die Nation und deren Geſchmacksrichtung ſich wohl rühmen durften, aber dadurch, daß ihr Talent mehr in den kleinern, von Gretry eröffneten und umſchränkten Regionen ſich bewegte und zu bewegen vermochte, daß ſie mehr von der Nation ſich abhängig machten in ihren künſt-

Digitized by Google

lerischen Erfindungen, denn eigentlich dieselbe damit beherrschten, — eben dadurch blieb ihnen gleichwohl nur ein geringer Antheil an der eigentlichen, großen Gesammtgestaltung. Solche war ziemlich ausschließlich in Händen Glucks oder seines Gegners Piccini, und in diesem Betracht ließe sich das dargethane engere Anschließen Frankreichs an Deutschland recht wohl auch als ein blos persönliches, als ein auf blos künstlerischer Subjektivität beruhendes ansehen, — als ein Band, das, wie es geknüpft war durch eine Hand und lediglich im äußersten Leben, so durch eine nur ziemlich gleich kräftige zweite auch hätte wieder gelöst werden können, wenn nicht — wie ich sofort hinzusetzen will — ein anderes Etwas noch sich dazu gesellt hätte, das die Verbindung auch eine innere werden zu lassen vermochte, — ein Etwas, das das Umfangen der Leiber auch im Geiste und seiner ganzen Tiefe vollendete, durch die geistige Vereinigung auch die leibliche erst zu einer wahrhaften, vollkommnen, lebendigen, lebensvollen und lebenskräftigen zu erheben, diese in sich selbst gewissermaßen zu heiligen fähig war, nämlich die Gemeinschaft in der wissenschaftlichen Forschung, die gleich rege Lebendigkeit, mit welcher Frankreich wie Deutschland, aber auch nur diese beiden mit den von ihnen influirten andern Ländern, ein jeder seinen Antheil an der wissenschaftlichen Behandlung der Tonkunst sicherte.

Frankreich und nur Frankreich zunächst war es (weil nach jeder andern Richtung des europäischen Occidents Italien bis dahin sein Scepter noch ausstreckte), das die wissenschaftliche Tendenz, das rein geistige Princip, von welcher Deutschlands so zu nennende eigene Musik im Anfange des achtzehnten oder vielmehr seit Ende des siebenzehnten Jahrhunderts beherrscht wurde, verstanden, zu würdigen und in sich aufzunehmen gewußt hatte; *) doch war es nicht minder gewiß damals eben so weit noch davon entfernt, Deutschland in dieser Beziehung einer andern denn blos fächlichen, einen Einfluß ausschließlich mit der Sache zu gestatten; Frankreich nahm die das deutsche Kunstleben durchdringende Wissenschaftlichkeit entgegen und bildete sie aus sogar in einer wahrhaft systematischen Weise, ehe noch Deutschland selbst einmal seiner Speculation einen solchen Zweck unterlegen mochte; aber auch nur bis dahin und nicht weiter reichte seine geistige Sympathie; die Kunstwissenschaft erhob sich zu einem Theil gelehrter Forschung, die Kunst selbst indeß blieb weit entfernt noch, das wissenschaftliche Princip auch im Leben schon zu verwirklichen, wie das Um-

*) Vergl. unter andern die §§. 104 ff. des zweiten Kapitels der vorigen Periode.

Digitized by Google

gekehrte faſt von den deutſchen Beſtrebniſſen damals ſich ſagen läßt. *) Uebrigens waren doch auch in geiſtiger Beziehung die Sympathien der beiden Völker dadurch zum mindeſten rege geworden, und als die erwachte wunderbar energiſche Kraft auf der einen und die hinſterbende Schwäche auf der andern Seite endlich mit Beginn der gegenwärtigen Zeitepoche auch in praktiſcher Beziehung dem deutſchen Einfluſſe auf franzöſiſche Kunſtzuſtände (wie gezeigt) eine größere Ausdehnung geſtattet werden ſollte, war nicht allein zu erwarten, daß jene früher ſchon angeregten geiſtigen Sympathien eine höhere, dauerndere Belebung auch dadurch wieder erhalten würden, ſondern geſchah, in der Nothwendigkeit der Folge, dies in Wahrheit auch und auf eine Weiſe zwar, daß nun die Praxis nicht etwa und ferner mehr charakteriſtiſch getrennt blieb von der Theorie, im Gegentheil dieſe, die wiſſenſchaftliche Tendenz und geiſtige Regſamkeit, in einer dergeſtalt durchdringenden Weiſe und Innigkeit an das öffentliche, äußere Kunſtleben ſelbſt ſich immer mehr anknüpfte, daß dadurch die in Praxis gewonnene Stellung der verſchiedenen nationalen Style zu einander, jene erwieſene Annäherung der fränkiſchen an die deutſche, wie Iſolirung der italiſchen Tonkunſt nur noch wahrhaftiger, entſchiedener, feſter und dauernder gemacht wurde, und dies um ſo mehr, ja um ſo nothwendiger zwar, als bei den vornehmſten, d. h. thätigſten und begabteſten, wie auch einflußreichſten von den Männern, denen vom Schickſal es vorbehalten war, jene geiſtigen Kunſtſympathien unter den erſtgenannten beiden Völkern nicht allein wach zu erhalten, ſondern höher und kräftiger auch noch zu beleben, wir — wunderbar genug! — der Mehrzahl nach alle diejenigen wiederfinden, die, durch ihren großen ſchriftſtelleriſchen Einfluß auf daſſelbe, in politiſcher, moraliſcher, kurz culturhiſtoriſcher Beziehung eben jene Empfänglichkeit und Befähigung des Volks für eine auch praktiſche Kunſtreform hervorgerufen und begründet hatten, **) und als ein unleugbares Zeugniß der vorliegenden Literär-Geſchichte jeden lebhafteren, regeren Antheil Italiens an der wiſſenſchaftlichen Kunſtſpeculation unbedingt und weit zurückweiſt. Erklären wir uns letztere Thatſache aus der Ferne, bis zu welcher die italieniſche Muſik durch ihre rein ſinnlichen Formen und Tendenzen jeder Art von philoſophiſcher Auffaſſung ſich entrückt hatte, und gehen zum Beweiſe des hiernach angedeuteten Antheils der wiſſenſchaftlichen Speculation an der Stellung der verſchiedenen

*) Vergl. die oben ſchon citirte Stelle, und dann unter andern auch noch die §§. 148 ff. des vierten Kapitels der vorigen Periode.

**) S. oben §. 190 und die nachgehends unten folgende namentliche Aufführung der vornehmſten franzöſiſchen Muſikgelehrten ꝛc. der gegenwärtigen Periode.

Digitized by Google

nationalen Style zu einander zu einer näheren Betrachtung jener selbst auch über.

§. 193.

Fortsetzung.

Fangen wir bei den historischen Wissenschaften an. Peter Giambattista Martini war allerdings der Erste, welcher eine eigentliche und umfassende Geschichte der Musik ins Leben förderte, *) und Italien gebührte also hierorts jedenfalls ein bedeutender Vorzug vor Frankreich wie vor Deutschland und jedem andern Lande; aber nicht zu gedenken, daß Martini's Bildung sich noch aus einer bessern Zeit der italienischen Musikentwickelung her datirte, da ihm das Glück zu Theil werden sollte, noch den Unterricht und die Erziehung von Männern zu genießen, deren Ansehen und Kraft weit tiefer denn in jenem oberflächlichen mit dem achtzehnten Jahrhundert über Italien ausgebreiteten Boden wurzelte, erschien sein Werk auch noch vor der großen und jene Vereinbarung zwischen Frankreich und Deutschland bewirkenden Reform, weshalb ich gehörigen Orts es auch zu den Produktionen der vorigen Periode noch rechnete, **) und nach ihm that die ganze gegenwärtige Periode hindurch, ja fast nie wieder ein Geist in jenem Lande sich hervor, der auch nur Etwas auf dem Gebiete historischer Forschung gewirkt und zu Tage gefördert, ja selbst nur zu Tage hätte fördern mögen und können, was mit einigem Rechte sich den gleichzeitigen deutschen und anderländischen Leistungen zur Seite stellen ließe. Soll ich befürchten müssen, daß, zur Widerlegung dieser meiner Behauptung, man hier an Steffano Arteaga mich etwa erinnert, so ist allerdings es eine Thatsache, daß derselbe seine Geschichte der italienischen Oper italienisch schrieb und daß vor ihm von Niemand noch dieser Gegenstand mit so viel Fleiß, Umsicht und Ausführlichkeit behandelt worden war, daher lange auch das Buch eine Art von Autorität genießen mußte, indeß ist eben so gewiß auch wahr, einmal daß Arteaga, als Spanier, um seines vorübergehenden Aufenthalts in Rom und Venedig willen ***) noch keineswegs zu den wirklichen italienischen Musikgelehrten und in specie Historikern gerechnet werden kann oder darf, und dann daß schwerlich die vielen Mängel, welche theils Flüchtigkeit, theils aber auch Unkenntniß und was diese einschließt unleugbar über das Buch

*) S. §. 124 des zweiten Kapitels der vorigen Periode.

**) S. die letzte citirte Stelle.

***) Arteaga war in Madrid geboren, reiste um 1790 in Italien und starb zu Paris 1799.

Digitized by Google

zebracht haben, demselben irgend eine erheblichere, literär-historische Bedeutung zutheilen lassen. Nicht anders verhält es sich mit dem Spanier Antonio Eximeno, der ebenfalls zu Rom sich einige Zeit aufhielt, und dort eine Art Musikgeschichte 1774 drucken ließ. Wie reich, kräftig und produktiv in wahrhaft classischer Weise gestalteten sich dagegen auf selbst diesem einen, und das öffentliche Kunstleben der Gegenwart noch nicht einmal auf dem unmittelbarsten Wege berührenden, Gebiete schon Deutschland und Frankreich, ja sogar England! — Noch kaum waren die Tage vorüber, in welchen Händel hier, in England, dem deutschen Einflusse, und in der Unverfälschtheit seines Inhalts zwar, eine offenere Bahn gebrochen hatte, als auch der um sein Lebensschicksal beklagenswerthe, gelehrte und musikkundige Geistliche John Brown **) in London 1763 mit einer Dissertation on the Rise, Union and Power, the progressions, Separations and Corruptions of poetry and Music einen Geschichtsabriß in die Oeffentlichkeit sandte, der um des ihn durchwehenden wahrhaft kunstphilosophischen Geistes willen nicht allein mehrere Uebersetzungen ins Deutsche, Französische, Italienische ꝛc. erlebte, sondern in Folge der allerdings darin bisweilen vorkommenden irrigen Ansichten von der Musik insbesondere überhaupt auch eine Menge von kritischen Verhandlungen zwischen mehreren deutschen, französischen und englischen Musikgelehrten veranlaßte, die von dem Augenblicke an lehrten, auch in historischer Beziehung schon die Musik von einem höhern wissenschaftlichen Standpunkte aus zu erfassen. Auf Brown folgte John Hawkins 1776 mit seiner bände- und quellenreichen, wenn auch wenig geordneten und systematisch verarbeiteten allgemeinen Musikgeschichte; und dann mit einem ähnlichen, nur gediegener gearbeiteten und auch weit mehr auf eigener Anschauung und Prüfung gegründeten großen Werke der verdiente, wenn auch als Historiker etwas zu blind patriotisch gestimmte Londoner Doctor der Musik Charles Burney ***) [1776—1789], der später in Busby noch einen Ausschreiber finden sollte. — Frankreich glänzte mit de Laborde, der mit seinem vier Quartbände starken Essai sur la musique ancienne et moderne (1780) sogar

*) Solche Wirkung von seinem Aufenthalte in London ꝛc. läßt sich (genau genommen) erst nach Händels Uebergange zum Oratorium annehmen. S. §§. 135 ff. des dritten Kapitels der vorigen Periode.

**) Geboren zu Rothbury in Northumberland 1715, nahm sich in einem Anfalle von Wahnsinn, der eine Folge von zu reger Fantasie und Einbildungskraft, auch wohl vereitelter großer Hoffnungen gewesen seyn soll, 1766 durch einen Halsschnitt das Leben.

***) Geboren 1726 zu Schrewsbury und gestorben zu London als Organist am Chelsea Hospital 1814.

Digitized by Google

eine europäische Autorität sich erwarb, und neben welchem auch wohl der Pariser Musiklehrer und Violoncellist Blainville, der einen, wenn auch von weniger wissenschaftlichem Geiste durchdrungenen, doch um seiner populären Darstellungsweise willen verdienstlichen Geschichtsabriß 1767 veröffentlichte genannt werden darf. — Selbst das, aber ebenfalls von deutschem Lebensathem durchströmte Schweden hatte in Abraham Abrahamson Hülphers schon 1773 seinen achtungswürdigen Musikhistoriker, und welche gewaltigen Kräfte endlich treten in Deutschland selbst, unserm Vaterlande, uns noch entgegen?! — Was früher Italien, und vorhin wie jetzt ein Frankreich und England geleistet haben mochten, es ward, im Geiste der Wissenschaft erfaßt, übertroffen von Johann Nicolaus Forkel, *) dessen 1788 zuerst erschienene Geschichte für die Billigkeit kaum einen andern, wenigstens keinen größern Mangel an sich trägt, als daß sie auch in ihrer später erneuerten und viel verbesserten Auflage unvollendet bleiben sollte, der manchen anderen neben diesem (nach Innen) riesig groß angelegten und bis wohin es reicht auch durchgeführten Werke als unbedeutend erscheinenden Arbeiten nicht zu gedenken, außer der Achtung, welche einem Hiller etwa und mehr vielleicht einem Ernst Ludwig Gerber **), um der gewichtigen Beiträge willen, welche als Biographien sie dem historischen Studium lieferten, wir unbedingt noch schulden, und außer dem ehrwürdigen Andenken, das dem Fürstabt Martin Gerbert ***) gebührt, der nicht allein in seiner Schrift: **De Cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus**, das 1774 in 2 Bänden erschien, für die historische Betrachtung der geistlichen Musik insbesondere einen der fortan sichersten, halt- und werthvollsten Leitfaden darbot, sondern in der Sammlung alter, bis dahin meist noch gänzlich unbekannter und blos in alten Handschriften vorhandener, kirchlich-musikalischer Schriften, welche er 1784 anstellte und unter dem Titel „**Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum**“ herausgab, solcher Betrachtung auch eine literarische Basis unterlegte, wie kein Musikgelehrter von heute noch sie zu entbehren im Stande ist.

---

*) Geboren zu Meeder im Coburgischen 1749 und gestorben zu Göttingen als Doctor, Professor und Director der Musik 1818.

**) Ward geboren zu Sondershausen 1747, lebte daselbst als Hofsecretair, und starb 1819. Sein erstes (sog. altes) Tonkünstler-Lexicon erschien 1790—1792.

***) Gerbert von Hornau war sein vollständiger Name. Geboren war er zu Horb in Oesterreich 1720, und starb als Fürstabt zu St. Blasien auf dem Schwarzwalde 1793.

Digitized by Google

§. 194.

Fortsetzung.

Ein kaum etwas günstigeres Verhältniß stellt sich sogar in der systematischen Literatur heraus, deren Pflege, als die Praxis der Tonsetzkunst zunächst berührend, doch in jeder und welcher Form dieser auch für den Italiener eben sowohl und noch mehr fast hätte von Bedeutung erscheinen müssen, je thätiger er in der Praxis selbst in sofern sich erwies, als Talente in Menge an das Ausland abzutreten er, wie früher so auch jetzt und immer fort noch, eben so sehr befähigt als genöthigt war. Wohl hatte Italien einige tüchtige und berühmte Lehrer des Contrapunkts, unter denen besonders jener ältere Historiker Pater Martini mit seinem Schüler und Amtsnachfolger Pater Stanislao Mattei*) hervorleuchteten, und als der Sitz alter contrapunktischer Strenge und in der Zeit so nahe noch den Tagen, wo diese Strenge mit allen Plagen normaler Sklaverei und Gebundenheit gehandhabt ward, wäre wahrlich mehr auch fast denn blos zu verwundern gewesen, wenn ungeachtet der allgemein sinnlichen Richtung, welche die italienische Musik seit einem halben Jahrhundert ohngefähr genommen, doch all' und jedes Zeichen früherer Gründlichkeit und tieferer Gelehrsamkeit schon gefehlt hätte; allein schriftstellerten sogar auch einige gute Kenner des harmonischen Baues über diesen Gegenstand, wie z. B. der Geiger Tartini in seinen späteren Jahren, Giuseppe Paolucci und Vincenzo Manfredini, und gaben Lehrbücher des Contrapunkts, der Harmonie oder des sog. Generalbaßspiels heraus, so entging nicht nur ihren dahin gehörenden Werken für sich jeder regere, lebendigere Geist wissenschaftlicher Forschung, so daß der ganze oder doch größte Werth derselben meist nur in einer etwas geordneteren, klareren und ausführlichern Wiederholung althergebrachter Regeln oder darin bestand, daß sie Beispiele aus älteren classischen Compositionsprodukten gesammelt enthielten, welche Wenigen nur und kaum einem Andern als blos eingeweiheten, noch aus guter, alter Schule stammenden Italienern zugänglich seyn konnten, sondern waren, und schon um ihrer geringen Anzahl willen, sie selbst in ihrer Stellung zu der übrigen und eigentlichen Praxis auch schlechterdings nicht befähigt, im Allgemeinen einen solchen Geist, ein solches Leben, noch weniger aber in der Art zu erwecken und wach zu erhalten, wie in Frankreich und noch mehr in Deutschland dasselbe sich äußerte, wo in ganzer Wahrheit die nach und nach auf dem Wege tieferer geistiger Speculation entstandenen verschiedenen Ansichten jenen Kampf sogar alsbald in dem großen Kreise durchbildeter, erstarkter

*) Geboren zu Bologna gegen 1760.

Digitized by Google

Systematiker hervorriefen, der überall, wo der Gedanke das Leben ordnet und regiert, das einzige Mittel bietet, zum endlichen Abschluß vollkommenster Wahrheit zu gelangen. Erinnere ich Beweises halber, und um mit unserm Vaterlande anzufangen, nur an die Verschiedenheit der Grundsätze, welche hier ein Marpurg, Mitzler, Vogler, Scheibe, Portmann, Telemann, Kirnberger, Schröter, Koch, Albrechtsberger u. A., dort, in Frankreich, ein Lesueur, Laborde, Mercadier, d'Alembert, Rousseau, Catel u. s. w. in der Lehre der musikalischen Composition oder — wenn ich mich so ausdrücken darf — in der Lehre der musikalischen Dogmen entwickelten, und welche, in eben dieser ihrer Verschiedenheit und der mannigfaltigen Art ihrer Entwickelung, die beste Bürgschaft boten für den immer steigenden Antheil, den hier, in Deutschland und Frankreich, bei Weitem voraus vor Italien, wo die Musik in ihrer sinnlichen Tendenz stets mehr zu einer blos übererbten und übererbbaren Praxis herabsank, unsere Kunst fortan an der Wissenschaft nehmen, für das immer voller werdende Recht, das sie auf das Ansehen eines integrirenden Theils jener unserer philosophischen Bestrebungen haben sollte, durch welche der Mensch berufen ist, den ganzen Inbegriff seiner einzigen Lebenswahrheit sich zu erwerben *): eine Thatsache, deren Unleugbarkeit dem unbefangnen, ungetrübten Auge sich noch deutlicher aber darthut, wenn seitwärts es dann seinen Blick auch auf diejenigen einzelnen Zweigen der Theorie der Tonkunst noch richtet, auf denen, mehr oder weniger von jenem Stamme das Dogma ableitend, die rein wissenschaftliche, geistige Forschung Sitz und Geltung zu nehmen vermag.

Die Akustik — wo und durch wen in Italien trieb der Geist in ihr auch nur eine Blüthe, die selbst die schwächsten Hoffnungen hätte erregen können auf Früchte, wie, des seiner Zeit bereits genannten Euler nicht zu gedenken, **) jetzt in Frankreich unter Andern ein Diderot und in Deutschland, Marpurgs und Sorge's Leistungen weit noch überragend, ein Abt Vogler, der namentlich den Orgel- und überhaupt Instrumentenbau zuerst auf allgemeine akustische Principien zurückführte und sonach dem streng praktischen Theile der Akustik eine volle wissenschaftliche Basis unterlegte, und mehr noch ein Chladni, der in seiner „Akustik" zuerst ein wahrhaftes Lehrgebäude der gesammten Theorie des Klanges aufstellte,

*) Die Schriften der genannten Musikgelehrten, welche hierher gehören, alle oder auch nur theilweise und im Wesentlichsten anzuführen oder vielleicht gar zu charakterisiren, kann nicht im Plan dieses meines Buchs liegen und würde zudem zu viel Raum überflüssiger Weise wegnehmen.

**) S. §. 121 des zweiten Kapitels der vorigen Periode.

Digitized by Google

in Menge und der üppigſten, ſchönſten Reife hervorbrachten? — Man wird mich an den Namen Bernoulli erinnern, aber die Achtung demſelben auch gern gezollt, welche einſt er im Bereiche der phyſikaliſchen und akuſtiſchen Wiſſenſchaften ſich in hohem Maaße erworben, waren Vater und Sohn Daniel und Jacob Bernoulli, welche in dieſer Beziehung allein dem gegenwärtigen Zeitraume angehören, durch dritt' und viertes Glied ihrem italieniſchen Stamme ſchon längſt entrückt, und müſſen, als Baſeler Profeſſoren oder doch als gebildet daſelbſt, wo auch Vater und Großvater (Johann) bereits gelebt hatten, ohne Zweifel wohl in den Kreis deutſcher Gelehrten gezählt werden.

Die Aeſthetik — hatte ſie keineswegs auch in dem Maaße ſchon in unſerer Kunſt Platz genommen, daß ein eigenes Syſtem der Philoſophie des Schönen in der Muſik aufgeſtellt worden wäre, ſo zog ſie ſelbſt doch, nachdem Alexander Gottlieb Baumgarten gegen Ende der vorigen Periode ſie zu einer eigenthümlichen, ſelbſtſtändigen philoſophiſchen Wiſſenſchaft erhoben hatte, wie das Schöne in der Kunſt überhaupt, ſo in ihrer praktiſchen Anwendung auch die Muſik jetzt mehr und mehr in ihr Bereich, und manch' tiefer Denker, wie ein Mendelsſohn, Ramler, Baron (Ernſt Gottlieb), André (Yves Maria), Hiller, der überall thätige Vogler, Heydenreich, Sulzer, Engel (dem wir unter Anderm die treffliche, bis heute als Geſetz geltende Abhandlung über Tonmalerei verdanken), Maas, Webb, Boyé, Chabanon, Arnaud, erprobte ſich nicht allein in der Betrachtung ihrer vom äſthetiſchen Standpunkte aus überhaupt, ſondern auch in der Erforſchung mancher und zwar ihrer wichtigſten einzelnen Gegenſtände von demſelben; aber unter allen jenen Namen, die vielleicht ein vollſtändiges Verzeichniß der vorzüglichſten (muſikaliſchen) Aeſthetiker laufender Zeitperiode bilden dürften, begegnen wir auch nicht einem einzigen Italiener, vielmehr meiſtens nur Deutſchen, dann einem Paar Franzoſen und endlich einem Engländer.

Die Lexicographie — wie niemals (ſeit Johannes Tinktor, von dem bekanntlich das älteſte muſikaliſche Wörterbuch, das wir beſitzen, herrührt) ein Italiener ſich darin ausgezeichnet, wobei ich ſelbſt des Francesco Redi gedenke, der einmal ein Büchelchen der Art herausgegeben haben ſoll, von dem indeſſen wohl Niemand etwas Näheres weiß, ſo waren in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts es auch nur ein Franzoſe und ein Deutſcher, welche dem encyklopädiſchen Studium auf eine Weiſe entgegen kamen, die in der Literatur-Geſchichte ihnen eine ehrenvolle Stelle zu ſichern im Stande iſt, nämlich J. J. Rouſſeau mit ſeinem 1768 zuerſt erſchienenen Dictionnaire de musique, und Johann Georg Sulzer mit ſeiner ſog. Allgemeinen Theorie der ſchönen

Digitized by Google

Künste, die zuerst 1773 in 2 Bänden herauskam, nachgehends aber (in neuer Ausgabe) bedeutend bereichert ward.

Selbst die theoretische Regelung der Praxis, in welcher namentlich der Hallesche Doctor, Director und Professor der Musik Daniel Türk sich einen ewigen Ruhm durch mancherlei „Schulen" erwarb, ward und blieb fortan vorzugsweise Eigenthum deutschen und französischen Fleißes, der hier zudem in ein solch' speculatives Gewand sich hüllte, daß er selbst die bloßen Formen, die in Italien umgekehrt in dem Zwange fast stereotyper Fesseln erkalten sollten, nicht aus dem Bereiche freier literarischer Bearbeitung ausschloß, was zum genügendsten wohl jenes große Interesse beweist, das Denker wie Voltaire, Marmontel, Rousseau, Gluck (selbst), Reinhardt, Riedel, Chabanon, Lessing u. A. in so weit sogar an dem Streite nahmen, der mit Glucks Erscheinen betreff hauptsächlich der dramatischen Form unter Künstlern wie Kunstgelehrten ausbrach, daß selbst zur Veröffentlichung mancher bis zur Stunde in Autorität ihrer Ansichten gebliebenen Schrift sie sich dadurch veranlaßt fühlen mochten; wie ferner die Thatsache, daß, während Italien von der in verflossener Periode schon erwachten kritischen Stimmung stets weiter und weiter sich zurückzuziehen und entfernt zu halten suchte, in Deutschland, Frankreich und den von diesen influirten Ländern dagegen dieselbe immer lauter, bestimmter und energischer sich auszusprechen, daher jedes dienliche Organ in ihren Dienst auch zu ziehen oder neue zu dem Ende zu gründen, und so auf alle Weise und durch jedes Mittel auf die öffentliche Meinung, auf die Ansichten, den Glauben des Volks von Kunst und Kunstwerken zu wirken strebte. Nenne ich nur Marpurg mit seinen „kritischen Briefen", Hiller mit seinen „wöchentlichen Nachrichten", Forkel mit seiner „musikalisch kritischen Bibliothek", Vogler mit seiner Monatschrift, *) Reichardt mit seinem „musikalischen Kunstmagazin," das Journal de musique par une Societé d'Amateurs, und endlich die von Friedrich Rochlitz mit so höchst richtiger Würdigung seines Standpunktes 1798 gegründete „Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung" als die bedeutendsten hier hervorragenden und Gesagtes hinlänglich bestätigenden Erscheinungen, und gedenke nicht der vielen andern kritischen Schriften allgemeinerer Tendenz, von denen die meisten aber, selbst der von Wieland redigirte „deutsche Merkur" und das „deutsche Museum", nicht minder den musikalischen Stimmen ihre Spalten öffneten.

Nur in der Singekunst etwa, nur hier dürfte es seyn, wo auch Italien zum mindesten einen Schein von regerem kunstwissenschaftlichem Leben

*) „Betrachtungen der Mannheimer Tonschule" betitelt.

offenbarte; doch in sofern diesseits ein solches Leben lediglich nur bedingt wurde und unmittelbar zusammenhing gewissermaßen durch und mit der Richtung, welche überhaupt seine Kunst genommen, also schlechterdings nicht angesehen werden durfte als eine Folge, als eine Aeußerung tiefinnerlichen, höher belebten geistigen Antheils an der Musik, zudem auch wir immer noch einen Joh. Adam Hiller hatten, dessen „Anweisung zum musikalisch richtigen Gesange“ wahrlich jeden Vergleich aushalten konnte mit den von Mancini, Corretti oder wem sonst damals herausgegebenen Gesangsmethoden, ja in eigentlich wissenschaftlicher Anlage und Durchführung, genau genommen, dieselben alle vielleicht noch weit übertraf, so wird auch von dieser Seite her der Satz noch keineswegs umgestoßen oder einer Bedingung unterworfen, daß selbst mittelst der Theilnahme an der wissenschaftlichen Kultur unserer Kunst auch jene Stellung, welche — wie mehr erwähnt — die drei verschiedenen, musikalisch Norm und Ton angebenden Völker von da an in der praktischen Musik zu einander eingenommen hatten, nur entschiedener noch, fester und wie hier zu einer immer freundlicheren, verwandteren, so dort zu einer immer feindlicheren und entfernteren gemacht wurde.

§. 195.

Friedrichs des Großen Einfluß auf diese Richtungen und Stellungen.

Einen bedeutenden Einfluß auf diesen Stand der Dinge übte, außerhalb aller sonstigen politischen, moralischen, culturhistorischen und insbesondere künstlerischen Verhältnissen, übrigens auch Preußens großer König Friedrich II., jener Selbstherrscher, den überall die Geschichte der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts als den kräftigsten Lenker der Entwicklungsmaschine bezeichnet. Nicht als ob Friedrich eine so hohe Meinung, eine so achtungsvolle Ansicht von der gleichzeitigen deutschen Bildung und namentlich deutschen Kunst hätte haben können oder wirklich gehabt hätte, daß er seine eigene, weit hin reichende Macht dann mochte verwenden auch zur Verbreitung und Uebertragung derselben auf andern Boden, sondern in der Geringschätzung eben, mit welcher in Wahrheit er auf die geistigen Kräfte seines eignen Volks, so viel zu deren Hebung er jederzeit beizutragen bemüht war, herabzusehen pflegte, — in dieser Geringschätzung eben, welche befangene Kurzsichtigkeit ihm nicht selten schon zum Vorwurfe zu machen wagte, lag der Grund, das vielleicht unbewußte, aber nichts desto weniger energische Mittel jenes seines und solchen Einflusses.

In der Zeit, wo Friedrich zum Regenten sich vorbereitete, überhaupt die Kräfte einstiger eigener und selbstständiger Wirksamkeit sich sammelte,

Digitized by Google

befanden unleugbar deutſche Wiſſenſchaft und Kunſt, auch die Muſik insbeſondere, ſich noch — ſoll ich nicht ſagen in einer Armuth, ſo muß ich doch ſagen in einer gewiſſen abſchreckenden Steifheit der Formen, in welcher ohnmöglich ein Geiſt wie der ſeine, der weit hinausragte über die Spannen der Zeit, ſich gefallen konnte: durch und durch nahm er daher franzöſiſche Bildung an und verſchmähete nicht, ſeiner gänzlichen Unbekanntſchaft mit deutſcher Geiſtigkeit ſich bisweilen ſogar zu rühmen, als eine Tugend dieſelbe ſich anzurechnen. Unter den Gelehrten, welche er in Rheinsberg ſtets um ſich verſammelt hielt, befanden ſich meiſtens Ausländer, oder doch nur ſolche Deutſche, welche durch Reiſen und andere Verbindungen ſich auch mit der Cultur Frankreichs vollkommen vertraut gemacht hatten; und ragten in der Capelle, welche er zuſammen gezogen hatte, einige deutſche Talente beſonders hervor, wie Graun, Faſch und Benda, ſo war dies nur ein Beweis des Vertrauens, das er zu dem Einzelnen hegte, wie ein Zeichen jener höheren Idee, mit welcher überhaupt er die Kunſt als ſolche zu erfaſſen wußte, und die eben hier, in muſikaliſcher Hinſicht insbeſondere, ihn veranlaßte, keine Vorneigung zu irgend einer Nation zu hegen (ſ. unten), ſondern das Beſte zu nehmen, wo es ſich nur zeigte, und dann auf ſeinem eigenen Standpunkte für ſich es zu benutzen. Indeſſen als 1740 er zum Thron gelangte; als ganz König er dann ganz Mann ſeines Volkes auch wurde; als geläutert durch viele, reiche und bittere Erfahrungen, gekräftigt durch ein väterliches Vorbild und unterſtützt von einem ſeltenen Verſtande er getroſt mit allmächtiger Hand niederriß alle Schranken, welche einem edleren, kräftigeren Aufleben des Volksſinnes und Volksgeiſtes in Deutſchland hätten irgend nur hinderlich ſeyn können, ſo weit, daß ſelbſt mit dem offenſten Herzen und Geiſte für den höchſten Gedanken in wahrer Frömmigkeit er dennoch die prieſterliche Kaſte zerſprengte, welche ebenfalls jenen Geiſt noch in engen Feſſeln gefangen hielt, — als alles Dies dann durch ihn geſchah und geſchehen war, erwachte auf einmal auch ein höherer Geiſt, ein geiſtig kräftigeres Leben in deutſcher Kunſt und Wiſſenſchaft, und um ſo mehr, heller und erhabener zwar, je weniger das Erwachen ein künſtliches, ein von Oben herab diktirtes gleichſam, ſondern aus dem Willen und Herzen des Volkes ſelbſt hervorgegangenes war; und als dann er endlich das Schwerdt auch zog und, erſchütternd das ganze europäiſche Staatenſyſtem den fremden Völkern Achtung und Ehrfurcht abnöthigte vor der phyſiſchen Kraft des bis dahin kaum jemals von ihnen erkannten Deutſchlands, es trat mit ſolcher auch die geiſtige ihnen in aller Größe und Pracht entgegen, und was dort Furcht — erregte hier Liebe und Zuneigung. Allerdings blieb der vielbeſchäftigte König auch nach dieſer Zeit fortan in den

Digitized by Google

Kreisen noch, welche früher in wissenschaftlicher und künstlerischer Beziehungen er eingenommen hatte; aber nicht allein, daß er bereits zu heimisch in denselben geworden war, als daß er noch aus ihnen hätte heraustreten können, sondern zur Vollendung bezeichneten Einflusses war diese Ausdauer fast auch noch nothwendig. Welche Gelehrten und Künstler Frankreichs waren es, die vornehmlichst sich seiner Zuneigung und seines Vertrauens rühmen durften, und von denen er wiederum Nahrung für seine geistigen Interessen zu empfangen hoffte? — Voltaire, d'Alembert, Fouquet u. A., mit denen er den lebhaftesten Briefwechsel unterhielt, also gerade jene, welche einmal (wie früher gezeigt) das französische Volk durch ihre Schriften regierten, und dann nichts weniger als für den geistigen Standpunkt ihrer Nation eingenommen waren, vielmehr umgekehrt alles Deutsche wieder höher achteten, denn das eigene Französische; gerade jene, denen als Seele des innersten Volkslebens zugleich die Laune der alten Radotörs anklebte, die das Vergangene stets auf Kosten des Gegenwärtigen loben und unaufhörlich alle andern Länder rühmen, über das eigene aber sich beklagen. Und rechnen wir dazu die hohen, edlen und überaus richtigen Ideen selbst auch noch, welche König Friedrich von unserer Kunst hegte, und welche fast in jedem Briefe an genannte französische Gelehrte und Künstler er auf das bestimmteste aussprach und vertheidigte, so läßt sich der höchst bedeutende Einfluß auch wohl begreifen, den derselbe, wenn (wie gesagt) bis dahin auch nur mittelbar noch, doch nicht weniger energisch wirksam deshalb, auf jene geistige Vereinbarung oder Annäherung Frankreichs und Deutschlands in Sachen der Kunst zugleich mit übte, und der, in anderem, d. h. speciellerem, Betracht aber ein rein künstlerischer und daher unmittelbarer fast auch werden sollte.

§. 196.

Fortsetzung.

Oben sagte ich, König Friedrich habe in musikalischer Beziehung keinerlei Vorneigung zu irgend einer Nation gehegt: dies kann jedoch nur bedingungsweise verstanden werden. Wirklich nahm der große Herrscher die Mittel zur Befriedigung seiner künstlerischen Bedürfnisse immer da, wo sich etwas wahrhaft Ausgezeichnetes zeigte. Um ihrer größeren technischen Ausbildung willen zog er daher meist italienische Sänger an sich, und selbst die Mara z. B. fand einst, als sie zum erstenmale nach Berlin kam, noch ein bedeutendes Vorurtheil bei ihm gegen deutsche Gesangskunst. Indessen was die Kunst, als solche, in ihrer ganzen und eigentlichen Wesenheit, im Hinblick auf ihren innersten Charakter betrifft, darf jenem Satze, wie leicht möglich, nicht der umge-

Digitized by Google

kehrte Sinn auch schon unterlegt werden, als habe König Friedrich, wie keine Vorneigung, so auch keinerlei Abneigung gegen irgend eine Musikgattung in nationaler Beziehung empfunden. Als Reichardt von ihm zum Capellmeister ernannt worden war und in Potsdam die erste Audienz bei ihm hatte, fragte der König: „Wo seyd ihr her?“ — Aus Königsberg in Preußen — antwortet der neue Capellmeister. „Wo habt ihr Musik studirt?“ — In Berlin und Dresden. „Seyd ihr in Italien gewesen?“ — Nein, Ew. Majestät! aber — — „das ist sein Glück“ — fällt der König mit starker, gehobener Stimme ihm ins Wort — „hüt' er sich vor den neueren Italienern, so 'ne Kerl schreibt wie 'ne S..“. — Als d'Alembert, Rousseau u. A. in Paris sich critisch bisweilen über die dortigen Concertmusiken ausließen, und von einigen Kurzsichtigen oder für das Sinnliche und Objektive in der Darstellung Empfänglichen die Tonmalerei so sehr in Schutz genommen wurde, schrieb der König, als er den Streit erfahren, einstmals an ersteren, daß es besser sey, wenn man es in der Musik bei dem Ausdruck der Empfindungen lasse, und daß, wenn die Franzosen „Frösche-gequäke und Krähengekrächz“ darin darstellen wollten, dies eben beweise, wie sie keine ordentliche Musik zu machen verständen.

So zog in seiner vorwaltenden Liebe zum Ausländischen König Friedrich der Große wohl italienische Sänger und französische Instrumentisten, wie z. B. die Violoncellisten Duport, an seinen Hof, und fand in Wahrheit von dieser Seite her die deutsche Kunst wenig oder gar keine besondere Unterstützung bei ihm, aber sein Herz, sein hellsehender, großer Geist blieb, was ihre Gestaltung im Großen und Ganzen anbelangt, derselben gleichwohl und vor jeder andern zugethan. Die Musik war ihm eine Kunst, aus welcher die Gesellschaft Trost und Beistand ziehen solle gegen die mancherlei Widerwärtigkeiten des Lebens. „Man muß ein sehr starkes Herz haben — sagte er einmal — wenn man die menschliche Gesellschaft des Trostes und des Beistandes berauben will, den sie aus Poesie und Kunst wider die mancherlei Bitterkeiten des Lebens schöpfen kann. Man befreie uns von unsern Widerwärtigkeiten, oder man erlaube uns, sie zu lindern“. Solchen Trost und solchen Beistand aber vermochte damals eben so wenig die italienische Bravour und Leidenschaftlichkeit, und wenn sie dem Verstande bisweilen auch noch so geistreich erschienen, denn die französische Sinnenschwelgerei zu bieten, und ein Herz, das so fühlte, ein Geist, dem solch' hehre Idee von dem Wesen der Töne erwacht war, konnte daher nicht anders, mußte vorzugsweise bei der deutschen Musik weilen: ein Weilen, das bei einer Geltung, wie König Friedrich der Große im

Digitized by Google

Volke gewonnen, unmittelbar dann ein Fördern, einen Aufschwung der deutschen Kunst überhaupt wieder zur Folge haben mußte, wie je kaum anders derselben solcher hätte zu Theil werden können. Welcher Deutsche damals hätte nicht sein Alles an Erhebung dessen gesetzt, was der angebetete, der allmächtige und unfehlbar geltende, große Preußenkönig liebte!? welcher Europäer hätte zum mindesten nicht mit Achtung darauf seinen Blick gewendet?! — Der, welcher ein Wunder schien seiner Zeit, welcher die Staaten eines ganzen Erdtheils fürchten machte, schrieb Gesetze auch vor in Sachen des Denkens und Fühlens, denn in der Größe seines Geistes allein lag ja jene Macht. Nicht das Eigenthum eines einzelnen, damit bevorzugten Standes oder eines einzelnen Volkes dünkte dem großen Könige übrigens auch die Musik, „eine Art Bündniß in der Welt" — wie Friedrich häufig sich auszudrücken pflegte — schienen ihm Künste und Wissenschaften zu errichten, und daher gleichwohl jene seine unmaßgebliche Rücksicht in Betracht der Leistungen des Einzelnen auf alle Nationen, während, wo er war und wohin seine vielbewegten Kriegszüge ihn führten, er doch nur deutsche Musikwerke aufführen ließ oder selbst auch mit aufführte und dadurch überallhin die Achtung und Liebe verpflanzte, welche selbst er, der Canon, das Vorbild alles Denkens und Lebens, davon hegte. Schließe ich damit aber die Betrachtung, da die folgende vielfach uns wieder darauf zurückführt.

§. 197.

Deutschlands Triumph.

Sonach war, allen bisherigen Betrachtungen zu Folge, es Deutschland denn, das, kaum zu einer eigentlichen erheblichen Selbstständigkeit in unserer Kunst gelangt, sofort und ziemlich die gesammte gegenwärtige Periode hindurch einen Triumph, einen Sieg feierte in der Stellung, welche die drei verschiedenen, den europäisch musikalischen Occident beherrschenden Völker in ihrem Verhältnisse zu einander eingenommen hatten, wie kaum ein ähnliches Beispiel die Geschichte jemals wieder, sowohl vor- als nachher, aufweist. In Fesseln gehalten bis dahin von einer im Wahne unverletzbaren italienischen Willkühr und Alleinherrschaft schüttelten deutsche Kräfte auf einmal das Joch von sich ab, um, wenn nicht ganz sich anzueignen, doch zu theilen einen Thron, der durch sie seine Wahrheit auch erst erhielt. Von deutschem Willen und deutschem Genius war die Reform, deren unsere Kunst in dem Zustande, in welchen bis zum Beginn der gegenwärtigen Zeitepoche sie fallen sollte, nothwendig bedurfte, ausgegangen und vollendet worden, und beugte ihr nächster directer Gegensatz auch sich nicht völlig vor ihrem Wirken, so war sie darüber hinaus doch überall

Digitized by Google

der durchdringende Ruf zur Auferſtehung, zum Tage, deſſen Sonne ſelbſt bis dorthin noch ihre wärmenden Strahlen ausbreitete; *) und der deutſche Genius, die deutſche Kraft war es daher auch, welche von dem Augenblicke an Recht, Norm und Maaßſtab vorſchrieb für alle Form, Geſtalt und ſchöpferiſche Weſenheit in der Muſik, ſo ſehr, daß ſelbſt die geiſtig erſtarkteren, genievolleren, in Deutſchland und Frankreich lebenden Italiener, wie z. B. der Neapolitaner Giuſeppe Scarlatti, der Florentiner (noch heute lebende) Cherubini, der Venetianer Salieri (den Manche auch Glucks Nachfolger ſchon haben nennen wollen), und Andere, dem Drange nicht zu widerſtehen vermochten, und bereitwilligſt einem Style entſagten, der, von ihrem Vaterlande ihnen zwar aufgeerbt, dennoch keinen Werth, keine Wahrheit mehr für ſie haben konnte, ſo bald durch Glucks Vermittelung ſie auch nur einmal erſt die Kunſt in ihrer vollen Klarheit erblickt hatten. Gluck, dann Haydn und Mozart waren die Parole, welche, ausgetheilt in Deutſchland, Frankreich, England, den Niederlanden und überall (möchte man ſagen), wo italieniſche Leidenſchaftlichkeit keine Sympathien erregen konnte, alle ſchaffenden und ausübenden Talente zuſammenrief auf einem Plane, und welche, wenn dort, in Deutſchland, den Tag der Herrlichkeit in aller Helle und Klarheit ſchon ausbreiteten über das freie Gemüth, ſo hier, in Frankreich ja ſelbſt auch England, denſelben zum mindeſten in ſeiner ſchönſten Morgenröthe doch ſchon zeigten. Uebrigens waren alle Verhältniſſe auch, in denen Deutſchland mit ſeinem gemüthlich tiefen Volke ſich damals bewegte, mehr als je geeignet, einen ſolch' hiſtoriſch denkwürdigen Triumph, einen ſolch' entſchiedenen, in ſeinen Folgen unzweifelhaften Sieg über die halbe muſikaliſche Welt ihm zu bereiten, und trug je die Kraft zu einem höheren Aufſchwunge es in ſich, in den Tagen, in welchen jetzt es lebte, mußte dieſelbe gleichſam zum Durchbruche gelangen.

§. 198.

Fortſetzung.

Der denkwürdige ſiebenjährige Krieg, welcher 1763 mit einem Friedensabſchluſſe zu Hubertsburg ſein Ende genommen, hatte, mit ſeinem weit und tief eingreifenden Einfluſſe auf Deutſchlands geſammte Culturzuſtände, bürgerliche, politiſche, moraliſche und intellectuelle Verhältniſſe überhaupt, allerdings auch manche blutige Wunde dem deutſchen Volksleben geſchlagen, unter deren Schmerzen an und für ſich die Freuden der Kunſt ſelten zu gedeihen vermögen. Ganz Hinter-Pommern z. B. und ein Theil von

*) S. vorhin §. 187.

Digitized by Google

Brandenburg waren total vernichtet; Sachsen hatte eine Steuerlast von mehr denn 70 Millionen Thalern in Armuth und Elend gestürzt, dabei war seine Bevölkerung um mehr denn 90,000 Menschen weniger geworden; nicht besser stand es mit Mecklenburg, und in Hessen und Westphalen mußten Frauen Hände an den Pflug legen, weil an Männern es fehlte. Nur dies Wenige zur Charakteristik des Zustandes. Aber der Krieg brachte über 1000 Millionen Gulden, zum Unterhalt der fremden Heere, auch nach Deutschland, und mochten dieselben theilweise für Luxusartikel wieder zurück ins Ausland kehren, so blieb der größere Theil doch in den Kassen der Fürsten, die — wahrlich! die Geschichte zeugt es — einen Kreis der edelsten, würdigsten und weisesten Volksväter damals bildeten, wie solchen selten wohl Deutschland in dieser Vollkommenheit, Allgemeinheit und Ausdehnung wieder besessen hat, und die in der Weisheit ihres Geistes nicht allein erkannten den Werth, den die rechte Pflege der Künste und Wissenschaften für Wiederbelebung der Cultur und leiblichen wie geistigen Kräfte unabweislich haben muß, sondern in der Liebe ihres Herzens nun auch, neben dem übrigen und heilsamsten Balsam, den bis zum Ueberflusse in bezeichnete Wunden zu gießen nicht einen Augenblick sie anstanden, solche Pflege im vollkommensten Maaße sich angelegen seyn ließen. Kaiser Joseph II., König Friedrich der Große, Carl Friedrich von Baden, Carl Theodor von der Pfalz, Friedrich August III. von Sachsen, Ferdinand von Braunschweig u. A. — den Fleiß und die Thätigkeit ihrer Völker, die jener Krieg geweckt hatte, verstanden aufs Beste sie zu benutzen, einen solch' völlig neuen Umschwung ins Leben nach allen Richtungen hin zu bringen, daß ganz Deutschland bald zu einer größeren Stärke und Selbstständigkeit — ich möchte sagen: nothwendig gelangen mußte, und daß, wie die Gewerbe, so auch die schönen Künste und namentlich unsere Musik, kaum anders als bis zu einer Reife emporblühen konnten, wo jeder ausländische Regelzwang von selbst seine Fesseln zu lösen gleichsam genöthigt wird. Besonders mag der Musiker des Kaisers Joseph II. hier, von Dank und Ehrfurcht tief erfüllt, gedenken. Er war es, der, als er kurz nach dem Ende des siebenjährigen Kriegs (1765) den Thron bestiegen hatte, sammt seiner erhabenen Mutter Maria Theresia, durch Willen und Charakter Deutschland einen 25jährigen Frieden, eine Ruhe und Zufriedenheit sicherte, welche allen gemüthlichen und geistigen Entwickelungen den größten Vortheil zu bringen im Stande sind. Selbst als Friedrich der Große 1778 mit einer Heeresmacht in Böhmen einfiel, um des Kaisers Verlangen, Oesterreich durch Erb und Ankauf Baierns möglichst zu vergrößern, durch einen Krieg zu begegnen, galt ihm das Glück, der Segen jener Ruhe und jenes Friedens

Digitized by Google

zu viel, als daß er ihn diesem Verlangen hätte opfern mögen, und so schwer es ihm ward, der für seine Geltung im deutschen Reiche so wichtigen Landesvergrößerung zu entsagen, und so groß die Hoffnung war, die er auf den Erfolg seiner Waffen setzen durfte, knüpfte er doch lieber alsbald Friedensunterhandlungen an, und ließ mit unbedeutender Entschädigung sich genügen, dem sog. baierischen Erfolgekriege ein Ende zu machen, noch ehe dessen Anfang irgendwo besonderes Aufsehen gemacht hatte. Daher zum Theil auch wohl die merkwürdige Erscheinung, daß die meisten der großen und die größten Talente, welche Deutschland jetzt auf den Plan stellte, und daß alle diejenigen, welche es waren, die auch in musikalischer Beziehung eine so gewaltige (vortheilhafte) Aenderung in Deutschlands Stellung hervorriefen und bewirkten, von Oesterreich entweder ganz und gar ausgingen oder in Wien doch den Hauptwahlplatz ihres Strebens ausgesteckt hatten: eine Erscheinung, deren Wahrheit sich überall bestätigt, so bald nur irgendwo wir die Geschichte der einzelnen hier in Betracht kommenden und bei früheren Anlässen schon genannten Personen verfolgen (was indessen nicht hier meine Aufgabe seyn kann), und welche daher auch die Bezeichnung und Annahme einer sog. „Wiener Schule" entschuldigen läßt, die nicht unter den ausländischen Künstlern blos, sondern selbst unter den deutschen jetzt sich allgemein verbreiten sollte, obschon darunter Nichts verstanden werden kann und darf als die Prävalenz deutscher Kraft, die ihre erste und bemerkbarste Aeußerung allerdings in der deshalb musikalisch denkwürdigen Kaiserstadt begann.

Joseph II. auch war es, der zuerst unter allen deutschen Fürsten den Einfluß der römischen Curie auf die deutsche Kirche und Geistlichkeit hemmte, viele Klöster aufhob, die noch bestehende alte Verbindung mit auswärtigen Ordensgeneralen untersagte, eine Gerichtsbarkeit der eigenen Bischöfe herstellte, die verschiedenen Religionspartheien zu gegenseitiger Duldung nöthigte, und durch dergl. Maaßregeln mehr die religiöse Aufklärung auch in einem Grade beförderte, daß, wenn früher wir die deutsche Kirchenmusik insbesondere sich jetzt mit mächtigen Schwingen erheben sahen, der Grund davon in eben diesen Ereignissen nicht minder gesucht werden muß, als in dem Aufgange des eigentlichen Kunstinteresses selbst. Bis zu welcher Stufe der Profanation die italienische Kirchenmusik um die Mitte des vorigen achtzehnten Jahrhunderts bereits herabgesunken war, ist aus früheren Darstellungen uns hinlänglich bekannt; nichts desto weniger beherrschte, in der unmittelbaren Abhängigkeit, in welcher die deutsche katholische Kirche (durch die Messe der nächste Sitz geistlicher Musik) von der römischen Curie sich befand, sie fortan auch das an Geist weit überlegene Deutschland. Die Kirchen-Vorsteher glaubten eine Pflicht zu

Digitized by Google

erfüllen, wenn sie alle Dem, was dem römischen Stuhle zunächst stand, einen Vorzug einräumten vor dem Entfernteren und Eigenen, und duldeten daher auch selten nur eine deutsche Composition bei ihren gottesdienstlichen Musikaufführungen. Zerrissen indessen durch Kaiserlichen Ernst und Willen jenes verpflichtende Band, und mit dem freieren Zutritte in die Kirche selbst offenbarte sich alsbald auch ein neues, regeres, erhabeneres, nach Innen wie nach Außen kräftigeres Leben in der deutschen Kirchenmusik. Pabst Pius VI. erschien zwar 1782 selbst in Wien, um die Vorrechte des römischen Reichs zu retten, doch vergebens, und wirkte die Vereinigung, welche die deutschen Erzbischöfe 1786 zu Ems stifteten, für sich auch nicht viel, so war des größten Theils des römischen Zwanges und Bannes die deutsch-katholische Kirche doch von dem Augenblicke an baar, und die Folgen, welche für die Kunst insbesondere diese Freiheit haben mußte, waren nicht mehr zu vertilgen, weil zu kräftig und geistig stark.

Aehnliches bewirkte in der protestantischen Kirche Friedrichs des Großen freier religiöser Sinn, und kam er mit fast mehr Bereitwilligkeit noch der von Kaiser Joseph geschaffenen Toleranz protestantischer Seits entgegen, so fiel in künstlerischer Hinsicht die Wand, welche beide christliche Kirchen bis dahin getrennt hatte, auf einmal auch ziemlich ganz darnieder, und die Möglichkeit, daß der protestantische Componist eben sowohl Zutritt auf dem katholischen Musikchore erhalte, als des katholischen Werke in der protestantischen Kirche zur Aufführung kamen, blieb an keinerlei Bedingung fast mehr denn an die des Talents geknüpft, so daß im vollen Verein der Kräfte nun in Wahrheit auch hier erstehen konnte ein Leben so wirksam und stark, wie nirgend anders mehr in der Welt, und so gewiß und wahr, daß der Umsichtige nach keiner Ursache ferner mehr fragt, wie es zugehen mochte, daß die deutsche Kirchenmusik von diesem Zeitpunkte an mehr denn jede andere sich in ihrer Reinheit und Würde noch bewahrte und bewahrt hat.

§. 199.

Fortsetzung.

Die Oper allerdings war, theilweise auch aus Mangel an hinreichenden darstellenden Mitteln, in Deutschland längere Zeit noch meistens Eigenthum der Italiener; wenigstens treffen wir, wo eine Theater-Anstalt in höherem und größerem Maaßstabe für dieselbe erblühete (wie z. B. in Dresden, München, Berlin, Wien u. s. w.), diese im Anfange gegenwärtiger Periode wenn nicht ausschließlich, so doch der Mehrzahl nach noch mit italienischen Kräften besetzt. Indessen fehlte es ihm (wie ich im ersten

Digitized by Google

Kapitel dieſer Periode §. 158 näher auseinander zu ſetzen Gelegenheit hatte, und wie ich dort auch ſchon mich ausdrückte) keineswegs mehr an dem Bewußtſeyn ſeines Intereſſes auch in dieſer Beziehung, und muß das Entſtehen einer, nach Charakter und Inhalt ächt deutſchen Opernmuſik ebenfalls zum ſpäteſten ſchon von Glucks letzterer Anweſenheit in Wien an datirt werden, da mit Mozarts Erſcheinen dieſelbe bereits zum vollen Flor gediehen war. Selbſt Wien, wo in Folge der Nähe des ſingenden Welſchlands wie des lebendigen Verkehrs, in welchem Oeſterreich vornehmlich mit einem bedeutenden Theile Ober-Italiens der Art ſtand, daß ihre Regierung ſogar in dem einen Hauſe Habsburg ſich vereinte, — wo unabweislich alſo die vornehmſte Richtung der italieniſchen Muſik zum mindeſten einer Aufnahme und eines Eingangs ſich gewiß ſeyn mußte, wie nirgends ſonſt in Deutſchland noch, und wo die italieniſche Oper daher auch am längſten vor jeder deutſchen Beſchränkung ſich bewahrt hatte, — dies Wien ſelbſt erhielt durch Kaiſer Joſeph II. in den ſiebenziger Jahren bereits, alſo mit Gluck noch, eine völlig deutſche Oper, die mit Stolz deshalb eine „National-Oper" genannt wurde; und ließ im Jahre 1784 derſelbe Kaiſer auch, der durch die Energie und Schnelligkeit, womit er die unendlich vielen und großen Aenderungen in ziemlich allen Verhältniſſen des geſellſchaftlichen Zuſammenlebens der Völker vollbrachte, ſo höchſt weſentlich dieſelben zu deren Veredlung, freieren, vollkommneren Geſtaltung beitragen mußten, und ſo tief und innig ſein Herz von der reinſten, frommſten Liebe für ſeine Unterthanen erfüllt war, doch die Gemüther dieſer etwas zu ſehr aufgeregt hatte, und nun nach jedem Mittel (außer der Gewalt) zur Beruhigung und Verſöhnung haſchte, — ließ er, in richtiger Würdigung der Macht der Gewohnheit und der der Wirkung der Muſik auf Geiſt und Gemüth, zu angegebener Zeit auch eine italieniſche Operngeſellſchaft wieder kommen und die Bühne ſeines Hofes einnehmen, ſo beſtand dieſelbe doch einmal nicht ausſchließlich und ununterbrochen fort als ſolche, ſondern die Werke deutſcher Componiſten auch, wie eines Mozart u. A., mußten von derſelben gegeben, und ſo die geiſtigen und leiblichen Vermögen des Volkes gleichwohl ſtets vertrauter und zuverſichtlicher mit ſich ſelbſt gleichſam gemacht werden. Bis 1803 war jene Geſellſchaft in Wien anweſend, wie geſagt aber nicht ohne mehrere und länger dauernde Unterbrechungen, und es kann von ihr aus alſo ſchlechterdings kein Einwurf gegen oben gemachte Behauptung ausgehen, daß im Fache der Oper insbeſondere auch, wie ſpeciell in der Kirchen- und Cammermuſik, frühzeitig ſchon Deutſchland jenen Triumph zum mindeſten ſich vorbereitete, den in der Kunſt überhaupt die geſammte gegenwärtige Periode hindurch zu feiern es das Glück hatte.

Digitized by Google

In der That zeichnete, wie überallhin, wie in allen Zweigen menſchlicher Erkenntniß und Fertigkeiten, ſo auch in Sachen der Muſik und der muſikaliſchen Wiſſenſchaften insbeſondere das Zeitalter Friedrich des Großen und Kaiſer Joſeph II. ſich aus durch die merk- und denkwürdigſten Fortſchritte der Deutſchen. Nie noch bis dahin war Deutſchland reicher, wie an weltberühmten Gelehrten, ſo auch an weltberühmten und dieſes Ruhmes würdigen Künſtlern, Componiſten und Virtuoſen geweſen als damals. Zu keiner Zeit auch ſind von Deutſchen ſo viele nützliche und weſentliche Entdeckungen und Erfindungen in unſerer Kunſt gemacht worden, aber zu gleicher Zeit auch von keinem andern Volke. Niemals noch, ſo weit die Geſchichte geht, und von keiner andern Nation ſehen wir ſo thätig, energiſch, willens-, kraft- und erfolgreich Hand an Verbeſſerung, Veredelung und Erweiterung, wie allen phyſiſchen, ſittlichen und geiſtigen Volkswohlfahrt, ſo insbeſondere auch der muſikaliſchen Künſte und Wiſſenſchaften legen, denn jetzt dies von Deutſchland geſchah. Erſteigt hier der Landbau, dort das Gewerbe, am dritten Ort die Wiſſenſchaft der Ruhe, ſo überblüht und überflügelt Alles im Leben faſt die Kunſt. Ja wer, der zu faſſen vermag die Werke vergangener Tage, wäre fähig, nicht die goldene Zeit unſerer ſchönen Tonkunſt es zu nennen?! — und wer, den Stempel dieſes Gepräges nicht in die Hand zu reichen allein unſerm Deutſchland?! — Heil'ge Ehrfurcht ſtimmt die Namen jener Fürſten im Munde des Künſtlers! — Freilich als 1790 auch Kaiſer Joſeph dem vorangegangenen großen Friedrich in ein beſſeres Jenſeits gefolgt und ſein Bruder Leopold II. auf den Thron gelangt war, ſollte von Weſten herein ein anderer Sturm wieder über die deutſchen Gauen losbrechen, der das ſo prachtvoll und groß errichtete Gebäude bis auf den letzten Stein hin niederzureißen wohl fähig geweſen wäre, hätte in ſeinen Grundfeſten nicht ein unerſchütterlicher Fels und Pfeiler es zuſammengehalten; doch gehören alle dieſe betrübenden Betrachtungen den Darſtellungen der nächſtfolgenden Periode erſt an, da, wenn die Ereigniſſe, die ihnen unterliegen, auch zum großen Theile noch in dem achtzehnten Jahrhunderte wurzeln, deren Folgen doch im neunzehnten Jahrhunderte erſt in ihrem ganzen Umfange fühlbar hervortreten.

Digitized by Google

Die Maitreſſenwirthſchaft unter Ludwig XIV. und Ludwig XV. hatte Frankreichs Herz und Sinn mit aller Macht der Umſtände von ſich ſelbſt gleichſam abwendig gemacht, und Frankreich wäre damals in jeder Beziehung geneigt geweſen, eher zu allem Andern denn zu irgend etwas Eigenem, das ihm verhaßt war, weil es überall Hof und Adel darin zu ſehen meinte, Liebe zu faſſen. Schriftſteller wie Voltaire, Rouſſeau, Diderot, d'Alembert u. A., welche in der Achtung, deren ſie durch Friedrichs des Großen Einfluß in Deutſchland genoſſen, ſich recht wohl gefielen, auch die Größe und Tiefe des deutſchen Geiſtes eben ſowohl zu begreifen vermochten, als das franzöſiſche Volk damals eine nie geglaubte Bewunderung deutſcher phyſiſcher Kraft zu hegen genöthigt worden war, leiteten dann dieſe Liebe vornehmlichſt zu uns, nach Deutſchland, herüber. Ward indeſſen auf Seiten der Kunſt und Wiſſenſchaft insbeſondere dadurch dem deutſchen Einfluſſe in Wahrheit ein höchſt vortheilhafter, nutzbringender Weg in Frankreich gebahnt, ſo muß andererſeits doch auch zugegeben werden, daß die neuen Anſichten, welche jene Männer daneben über Religion, Politik und dergl. entwickelten und ausbreiteten, und welche mittelbar, indem überhaupt ſie eine völlige Revolution in der Ideen- und Gedankenwelt unter dem franzöſiſchen Volke hervorbrachten, zu jener Annäherung der beiden Nachbarländer in Sachen der Kunſt und Wiſſenſchaft ſo weſentlich beitrugen, nicht minder hier, in Sachen der Religion und Politik, und um ſo mehr zwar, je feſteren Fuß ſie in dem empfänglichen Volke faßten, einen Geiſt zugleich erweckten, der ohnmöglich mit der Zeit und am letzten Ende zu etwas Gutem zu führen und ſo der Kunſt insbeſondere auch fernerhin ſehr förderlich ſeyn konnte, zumal — wie ſo oft wir uns überzeugt haben — die Entwickelung der Kunſt und vorzugsweiſe der ſchönen Tonkunſt ſo unmittelbar geknüpft iſt an die Geſtaltung des öffentlichen Staatslebens und ſo unmittelbar, unzertrennlich faſt haftet an dem Cultus der Völker und der Religion, in deren innerſtem Herzen ja ihr erſter Lebenshauch auch wurzelt.*) Vor dieſer, vor der Religion aber ſchwand damals in Frankreich eben ſo ſehr alle Achtung, als vor der Regierung und namentlich deren monarchiſchen Formen ſie längſt ſchon einen Rückgang zu nehmen angefangen hatte, der, als 1783 die Armee, mit welcher aus Eiferſucht gegen England Frankreich ſeit 1778 den nordamerikaniſchen Freiheitskrieg unterſtützt hatte, zurückkehrte und ſo mancherlei, der engliſchen Conſtitution blindlings entnommene und durch die amerikaniſche Demokratie nur noch mehr potenzirte Freiheits- und dergl. Ideen mit-

*) Vergl. die Vorgeſchichte. In der chriſtlichen Kirche war der erſte Anfang aller modernen oder heutigen Muſik.

Digitized by Google

brachte und unter dem Volke verbreitete, dann alle Zügel zuletzt schießen ließ und mit Pfeilschnelle dahin führte, wo völlige Revolutionen nach allen Richtungen hin ihre Schrecken aussenden. Ich soll den Zustand wohl nicht schildern, in welchem Frankreich das ganze letzte Jahrzehend des vorigen Jahrhunderts hindurch sich befand: die permanente Guillotine ist sein Zeichen. In solcher Schreckenszeit, welche kaum Augenblicke der Ruhe unterbrachen, vermag keine Kunst zu gedeihen, und hat mit kühnstem Muthe und gestählertster Kraft sie den Wettlauf begonnen, im Moment wird sie wenigstens Halt machen und ihre That kaum gleichen dem Bäumen des Rosses, das, am Abgrund angekommen, gewaltig sich sträubt gegen das Hemmen seines Laufs, aber dennoch lieber weilt, als unwiederbringlich hinabzustürzen in die Tiefe. Jede edlere Stimme schwieg, schwieg auf einmal, urplötzlich, und die Marseillaise, welche Rouget de Lisle 1792 schuf, kann als einziger Laut gelten, den die Zeit in weitere Ferne und unmittelbar über die Gränze des Jahrhunderts hinaus rief.

§. 201.

Fortsetzung.

Sofern diese Dinge alle zunächst nur in Frankreich vor sich gingen, hätten, ungeachtet ihrer unmittelbaren Beziehung zur Kunst an und für sich, für die fernere Entwickelung der musikalischen Kräfte überhaupt und im Allgemeinen sie gleichwohl nicht von besondern Folgen zu seyn brauchen; indessen hatte doch auch in Deutschland in manchen Gegenden die französische Revolution Beifall gefunden und die Gemüther aufgeregt. Die übel verstandenen Ideen von Freiheit und Gleichheit, von unveräußerlichen Menschenrechten oder wie die Dogmen und Symbole solch' wilder Volksaufstände heißen, wurden auch hier durch Wort und Schrift in jeder Form und Weise unter dem Volke verbreitet, das in seiner geblendeten, geneigten Leichtgläubigkeit dann ebenfalls sich von Thoren oder eitlen Bösewichtern zu Unruhen und dergl. wohl hinreißen ließ. Freilich war der feste, brave, biedere Charakter, die angestammte Gutmüthigkeit des Deutschen, wie die Weisheit seiner Regenten ein mächtiger Fels, an welchem ein allgemeines Umsichgreifen solcher Unternehmungen nothwendig scheitern mußte; doch kamen hie und da dergleichen Gährungen immerhin zum öffentlichen und ernsten Ausbruch, und war dies schon hinreichend, auch hier, in Deutschland, das lebendigere Interesse der Bevölkerungen wie der Regierungen von allem Andern, und wäre vorher dasselbe noch so fest darauf gerichtet gewesen, ab- und lediglich auf diese politischen Demonstrationen hinzuleiten, so mußte nothwendig dies noch mehr und in entschiedenerem Maaße der Fall seyn, als

Digitized by Google

Frankreich seinen revolutionären Uebermuth nicht mehr auf seinen eigenen Kreis blos zu beschränken wußte, sondern sogar Uebergriffe in deutsche Rechte und Verhältnisse sich gestattete, die, des Kaisers Leopold Friedensliebe ungeachtet, endlich und nothwendig zu einem offenen Kriege, jenem schrecklichen Revolutionskriege zwischen den beiden Nachbarländern führen mußte, der nach kurzer anderer Richtung sein Feld bald in dem Herzen von Deutschland selbst aufschlug, und um so leichter und sicherer auch aufschlagen konnte, als wirklich nunmehr jene Ideen von Freiheit u. s. w., welche französische Leichtfertigkeit geboren, auch hier einen allgemeinen Eingang fanden, da manche Höfe, an denen der französische emegrirte Adel Aufnahme und Schutz gefunden, durch die Sittenlosigkeit, Anmaßung und den Uebermuth desselben das Herz ihrer Völker sich hatten abwendig machen lassen.

Wie hoch die Sonne moderner oder wahrhaft schöner Tonkunst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts über Deutschland und Frankreich, vorzüglich aber über ersteres, aufgegangen war, und wie sehr alle Kräfte im Laufe der vergangenen Periode sich bestrebt hatten, solchen Tag herbeizuschwören, und überhaupt ein höheres, regeres, geistigeres, schöneres Leben auch im Reich der Töne wie in den Wissenschaften und übrigen Künsten zu entfalten: mit Beginn der gegenwärtigen Periode, des laufenden neunzehnten Jahrhunderts schon treffen wir dies Streben in einem Kampfe mit den Ereignissen der Zeit wieder, in welchem, wenn nicht ganz erliegen, es doch nothwendig eine bedeutende Hemmniß erfahren und alle Interessen der Kunst — mit welchem einem Worte ich vielleicht die gesammte Richtung der Zeit in Beziehung auf unsere Musik schon bezeichne — den Interessen des öffentlichen, politischen und gesellschaftlichen Lebens unterstellen, jene von diesem gewissermaßen abhängig machen mußte.

Nicht übrigens als wollte ich damit die Behauptung aufstellen, auch Deutschland sey, wie Frankreich selbst, durch die außerordentlichen politischen Bewegungen, welche die entfesselten revolutionären Mächte zu Ende des vorigen, wie zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts mehr oder weniger unerwartet hier wie dort verursachten, künstlerischer Seits gewissermaßen in eine Art lethargischen Zustand auf einmal wieder gerathen: dazu waren die geistigen, wissenschaftlichen Kräfte und Bestrebungen zu aufgeregt bereits, groß und durchdringend geworden, und im Gegentheil dürfte eher wohl gesagt werden, daß mit jenem regeren, äußeren Leben in der Politik auch im Innern, in Angelegenheiten des Geistes und Herzens ein solches sich entfaltete; nur unterdrückte die materielle Nothwendigkeit des Interesses an der politischen Existenz

Digitized by Google

jedes andere minder solcher Richtung angehörende Interesse, und machte es von sich abhängig. Die Kunst arbeitete im Laufe ihrer Entfaltung nicht oder doch nicht so sehr und unbedingt mehr aus sich selbst, durch und um sich selber blos; vielmehr hatte ihr Organismus an die Ereignisse der Zeit als das bewegende Mittel sich zu hängen, und was sie gestaltete, mußte unverhinderlich und überall fast die Zeichen der Abhängigkeit von diesen an sich tragen. Das Nöthige wich dem Unentbehrlichen, und wie das Unentbehrliche in seinem Ringen sich gestaltete, so auch das Nöthige, wo es jenem zu folgen oder neben ihm zu bestehen noch vermochte; nicht frei aber mehr, selbstständig und um blos seiner- und seiner Nothwendigkeit willen, wie — auf unsern Gegenstand insbesondere den allgemeinen Satz bezogen — dies in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts und namentlich in Deutschland der Fall gewesen war.

§. 202.

Die französischen Invasionen.

Auch nicht Deutschland blos mit seinen nächsten Gränzen sollte es seyn, das von jenen Bewegungen der französischen Revolution auf eine fühlbarere Weise und mit allen Folgen für Kunst und Wissenschaft berührt wurde, sondern das dadurch erweckte — ich möchte sagen: völlig neue Leben in Staat, Kirche und Haus hatte ein ungleich weiteres Gebiet, ein Gebiet — wie wir sehen werden — bald über ziemlich ganz Europa hin ausgesteckt, und werden wir später uns nur erst geeignet haben über die Art und Weise, den Charakter der Folgen in Wesen, Form und Gestalt, welche vom Throne der Politik und des öffentlichen Lebens herab diese Bewegungen insbesondere auch in unserer Kunst selbst hervorgerufen hatten und wirklich hervorriefen, so bedarf es von da an gar keines Nachweises auch mehr, wie jene Abhängigkeit nicht etwa auf deutsche und französische Bestrebungen insbesondere nur bezogen werden kann, sondern wie im Wesen der Tonkunst überhaupt, in dem ganzen Systeme der Musik (diese als einen untheilbaren Gesammtkörper gedacht) sie eine völlig andere, neue Richtung, eine Umwälzung, wenn nach Innen auch vielleicht weniger wesentlich, doch nach Außen kaum minder groß, kräftig und merkwürdig als jene, die Gluck mit seinen Nachfolgern einst, nicht voll ein halbes Jahrhundert vorher, für die Kunst als solche freilich weit vortheilhafter bewirkte, unvermeidbar hervorrufen mußte.

Die Friedensabschlüsse nämlich zu Lüneville (1801) und Amiens (1802), wie das Concordat, durch welches Frankreich auch mit der tief beleidigten Kirche sich zu gleicher Zeit wieder auszusöhnen strebte, schienen der Welt zwar Ruhe und Zufriedenheit, und, das, was in den jüngst verflossenen Jahren

Digitized by Google

geschehen war, als schnell vorübergehende Ereignisse betrachtet, wie einige wenige, im Ganzen unbedeutende, statistische Aenderungen abgerechnet, auch die alte Ordnung der Dinge aufs Neue geben zu sollen, in welcher nicht minder dann Kunst und Wissenschaft das für kurz eingestellte oder gesammte Streben nach früherer Richtung auch wieder hätte aufnehmen und so aus einer Unterordnung ihres Interesses sich empor arbeiten können; indessen vermochte Frankreich unter der Gewalt einer Politik, die demnächst einen gelegentlichen Gegenstand unserer Betrachtung abgeben mag, sich der ferneren Eingriffe in die Rechte und Verhältnisse vieler europäischer Fürsten und Völker nicht lange zu enthalten, und nachdem selbst der Stolz seiner Republik vor einem unumschränkten Kaiserlichen Scepter sich hatte wieder beugen müssen, trat 1805 schon der dritte Mächtebund ihm entgegen, dessen Wirken abzuwarten der Wille seines Herrschers nicht glaubte wagen zu dürfen, und der, mit Hülfe eines ewig denkwürdigen glücklichen Kriegsgeschicks, nun nicht etwa nach Deutschland und Italien blos, sondern in den größten Theil von ganz Europa sogar sein Schwerdt rief, Sitte, Recht und Lebensordnung vorschreibend mit eben so blutiger als streng eigener Tinte, und sonach abermals mit dem Drucke willkührlicher Fremdherrschaft jedes andere Interesse bedeutend unterordnend dem Interesse der Politik, jedes andere Interesse streng und unmittelbar knüpfend an die Gestaltung, welche diese, die Politik, dem öffentlichen wie gesellschaftlichen Leben vorschrieb. Allerdings waren alle diese Bewegungen zunächst nur wieder gen Deutschland gerichtet, und der Schauplatz der dadurch hervorgerufenen kriegerischen Operationen vornehmlichst leider unser Vaterland; doch hatten alle sonstigen daraus entspringenden Conjunkturen ein ungleich weiteres und ein in Wahrheit so weites Ziel wie angegeben. Französische Heere über- und durchzogen mit nicht minder blutigen Waffen Italien, und ward auch blos ein Theil davon dem französischen Gebiete ganz und gar einverleibt, so beherrschte den andern doch ausschließlich eine französische Regierung. Angeblich um das aus Haß gegen England aufgestellte Continental-System zu vervollständigen, aber eigentlich um auch dorthin den alleinigen Einfluß zu tragen, hatte ein Gleiches fast mit Portugal und Spanien statt, dem auch das mächtige England nicht völligen Einhalt zu thun vermochte. Holland — ein Buonaparte saß auf seinem Throne oder bestieg denselben; Dänemark — war es nicht minder ein Spielzeug französischer Willkühr, und vermochte Oesterreich selbst, das am längsten und beharrlichsten ächt deutsche Land, nachdem es eine Prinzessin in die Arme des fremden Herrschers geführt, sich dem Opfer einer solchen ganz zu entziehen? — Nur der äußerste Norden Europa's noch, Rußland und Schweden, obschon ebenfalls mehr denn blos einmal in die Schlingen

Digitized by Google

französischer Diplomatie gefallen, hielt dennoch entschiedener denn irgend ein anderes Reich der fremden Uebermacht sich fern, und bewahrte so eine Nationalität, welche Grundlage einer höheren geistigen, intellektuellen wie ästhetischen Selbstentwickelung zu seyn vermochte, die jedem andern in dem Weltkrieg verwickelten Volke damals aber fehlte, und für die Zeit dann alle Wirkungen eines solchen Mangels auch sich darüber ausbreiten ließ.

Werfen wir in dieser Beziehung nur einen Blick auf Deutschland. Hatte der Luneviller Frieden schon bedeutende Besitz- und andere statistische Aenderungen in demselben hervorgerufen, so war dies noch mehr der Fall nach den unglücklichen Schlachten von Ulm und Austerlitz. Ganze Reiche, Fürstenthümer und andere kleinere und größere Regentschaften wurden aufgehoben, und nicht allein, daß mit dem Hofstaate derselben meistens auch die Capellen, die bisher dazu gehört hatten und welche, wenn nicht das einzige, so doch das vornehmste Asyl unserer Kunst gewesen waren, verschwanden, sondern wo ein solcher kirchlicher oder weltlicher Fürst durch innere Neigung auch sich vielleicht hätte bewegen lassen mögen, die schöne Kunst ferner unter seinem Schutze zu behalten, wurden ihm die Mittel durch die Pflichten genommen, die er gegen sich selbst und gegen das Volk zu dessen Schutze oft mit den größten und bittersten Aufopferungen zu erfüllen hatte: ein Schauspiel, das sich — hier sofort für ein- und allemal bemerkt — während der folgenden großen Kriegszeit noch mehrere Male wiederholte. Nicht genug aber — die reißenden Fortschritte, welche die französischen Heere in Deutschland machten, waren bald auch Veranlassung, daß das gesammte ehemalige deutsche Reich, das als das letzte Band uns wie ein Volk noch zusammenhielt, sich auflöste, der Kaiser aufhörte, Kaiser von Deutschland ferner zu seyn, und so nunmehr eine völlige französische Suprematie über das gesammte Vaterland sich ausbreitete, welche jeden Lebensathem deutscher Sinn- und Denkungsweise von sich abhängig machte. Zwar suchte Preußen, das allein noch festhielt mit Hand und Herz an dem ererbten edlen Stamme, hiernach noch zu retten, was zu retten war, und wollte den Norden vereinen gegen die Fluth, die demnach von West und Süden her über alles eigentliche nationale Leben hereinzubrechen drohte, aber vergeblich war für den ersten Augenblick auch sein ewig denkwürdiges Bemühen, und mit der Mehrzahl deutscher Fürsten, welche ihrer Souverainität ungeachtet zur niedrigsten Knechtschaft unter Napoleon herabgesunken waren, fiel auch Deutschland in einen Zustand der Schmach und des Elends, das mit Worten zu zeichnen wohl jede Feder sich bis jetzt vergebens bemühte, und das mit wenigen Ausnahmen ziemlich in gleichem Bilde sich wiederspiegelte auch in den übrigen Ländern Europa's, wenn mit der Ueberwältigung ihres Sinnes auch

Digitized by Google

weniger wohl die schweren Wunden und Leiden sich vereinten, die hier, in Deutschland, das scharfe Schwerdt des furchtbarsten, verheerendsten und unaufhörlichsten Kriegs aller Kriege insbesondere noch schlug.

Nicht freilich als hätte auch unsere Kunst, wie so manches Andere, in dieser Masse von unglücklichen Zeitereignissen ihren völligen Untergang wieder finden sollen: dazu war — wie schon einmal gesagt — ihr Geist bereits zu mächtig, ihr Leben zu kräftig und groß erwacht, und — wie spätere Betrachtungen zeigen werden — hatten dieselben, ungeachtet des unermeßlichen Nachtheils, den dem Einzelnen, namentlich Deutschland, auch in künstlerischer Hinsicht sie bringen mochten, für die Gesammt-Entwickelung der Kunst sogar auf der einen oder andern Seite manch' wesentlichen Vortheil; aber Solches zu zeigen ist auch hierorts noch keineswegs meine Absicht, vielmehr möchte ich hier die Ueberzeugung nur schaffen, wie mit Beginn des laufenden Jahrhunderts und ziemlich den größten Theil unserer gegenwärtigen Periode hindurch das Interesse der Kunst vor dem der Zeit überhaupt zurücktrat, und wie daher jene Gesammt-Entwickelung derselben sich gewissermaßen ausschließlich zu binden hatte an die Ereignisse dieser, wie dieselbe nicht so sehr mehr, als vordem, die Kraft ihres Organismus in sich selbst, sondern in dem Leben der Zeit, den Verhältnissen nach Außen hin zu suchen und zu finden gezwungen war. Gewiß mußte die mit den erwähnten statistischen Veränderungen in Verbindung stehenden Entlassungen oder Umgestaltungen so mancher Capellen, das oft gewaltsame Recrutiren der militärischen Musikbanden unter selbst den talent- und kraftvollsten Kunstjüngern ꝛc., viele bedeutende Veränderungen im musikalischen Kunstleben auch hervorrufen; gewiß hatte das unter dem Schwerdte der Fremdherrschaft seufzende und weinende Volk, wie es rang einzig mit dem Schicksale, und wie sein Sinn, Muth und Willen einzig nur stand auf den Augenblick und das Mittel, solchem Joche sich wieder zu entwinden, nicht Zeit noch Lust, an den Freuden der Kunst sich sonderlich zu weiden, außer es führte die Hymne des Siegs seine Hoffnung hin zur Erfüllung, das stärkende Lied, die Fanfare hin seine Kühnheit und seinen Muth zum Siege, sein Leiden zum Troste; doch wenn einer unsrer größten, einflußreichsten Tonsetzer jetzt seine Biographie, als er ohnlängst mir dieselbe freundschaftlichst mittheilte, mit den Worten anfängt: „Wäre die Schlacht bei Eilau nicht geschlagen worden, ich hätte nie im Leben vielleicht eine Note gelernt," und in der Weitererzählung wirklich dann darthut, daß die Erweckung seines außerordentlichen Talents nur von

Digitized by Google

den Umständen jener Schlacht her sich datirt,*) so kann dies eine Beispiel schon dazu dienen, unter den Leiden doch hie und da auch ein schönes Zeichen der Freude vermuthen zu lassen, nur muß als Beispiel es darthun zugleich auch, wie das Große, was unsere Kunst im Laufe gegenwärtiger Periode für sich gebar, nicht minder als Folge an dem sonstigen Zeitinhalte haftete, denn der Verlust, den nothwendig durch diesen und auf den verschiedensten Seiten zwar sie zu leiden hatte.

§. 203.

Napoleon's besonderer Einfluß auf die Kunstgestaltungen der Zeit.

Viel zu solcher Abhängigkeit trug neben den Umständen der Zeit auch der persönliche Charakter, Kunstsinn und Geschmack Napoleons, jenes Helden, Heros, ja Lenkers der letztern möchte ich sagen, unzweifelhaft bei. In Betracht des außerordentlichen Einflusses, den ein Friedrich der Große und Joseph II. auf Gestaltung, Richtung, wie den gesammten Entwickelungsgang der Musik übten, haben wir uns erinnert, was ein großer, hervorragender und mit äußerer Macht auch angethaner Geist in dieser Beziehung vermag. Es soll nicht Begeisterung, nicht Liebe und was das Herz zur Größe hinzuziehen vermag, — wenigstens nicht im Allgemeinen Etwas der Art gewesen seyn, wodurch Napoleon auch einen ähnlichen Einfluß auf die Volkssittung offenbarte; es soll Gewalt sogar zunächst gewesen seyn, — daß er ihn aber offenbarte und zwar für seine Person selbst, ohne Betracht, daß er gleichsam es war, der die Umstände machte, der den Inhalt der Zeiten schuf, — dies liegt außer allem Zweifel. Die ununterbrochene Gereiztheit der Stimmung, die unaufhörlichen politischen Conjunkturen und militärischen Bewegungen hatten Napoleon niemals zu einem ruhigeren Denken und Fühlen über Kunst und deren Angelegenheiten kommen lassen, und ließen bis zum Schlusse seines Lebens, so weit

*) Nach der unentschiedenen Schlacht bei Eilau nämlich bezogen die französischen Heere in der Umgegend Winterquartiere. Durch diesen Umstand kam ein Musikcorps für längere Zeit in einen Ort zu liegen, wo der Künstler, von dem ich hier rede, lebte, wo bis dahin aber Niemand gewesen war, der für Musik ein lebhafteres Interesse gehegt oder darin hätte unterrichten können. Der Anführer jenes Corps entdeckt das Talent des Knaben, unterrichtet ihn während der Zeit seines Aufenthalts und als er dadurch so weit gekommen, daß über seinen Beruf gar kein Zweifel mehr obwalten kann, schicken die Eltern ihn zur Ausbildung weiter. In Wahrheit also hängt das Geschick dieses Künstlers mit jener Schlacht unmittelbar zusammen.

Digitized by Google

daſſelbe der Weltgeſchichte angehört, ihn auch nicht dazu kommen: kein Wunder, wenn er Nichts daher von der Kunſt auch verlangte, denn Ergötzung, ſinnliches Vergnügen, Erholung nach eben vollbrachter ſchwerer Arbeit. Zurückgekehrt vielleicht eben von dem Schlachtfelde, wo der Donner der Kanonen die Erde hatte beben gemacht, und ermüdet dann auch noch unter der Laſt weitumfaſſender Regierungsgeſchäfte durfte der Genuß der Ruhe nicht überdem vielleicht noch Anſtrengung oder irgend eine Erregung des Geiſtes von ihm fordern, ſondern allein nur den erheiternden Sinn beſchäftigen, der willig dann ihm ſich hingab. Die Biographen haben eine Menge von Vorgängen aus dem Leben des Kaiſers und erſten Conſuls der Nachwelt überliefert, welche alles Dies zur Genüge beweiſen. Von mehreren Compoſitionen, die vor dem Richterſtuhle der Kunſt als wahre Siegeszeichen ihres ächteſten Geiſtes erſcheinen und die zu jener Zeit entſtanden, wiſſen ganz beſtimmt wir, daß ſie dem, eine ungewöhnliche Liebhaberei an der Kunſt keineswegs verhehlenden, großen Feldherrn ſchlechterdings nicht gefielen. Was ſolchen Glückes aber ſich nicht zu erfreuen hatte, fand ſchlechterdings auch keine Förderung, und, bei der unumſchränkten Gewalt, welche mittelbar auf dem Wege der Schmeichelei, Kunſt und Hoffnung, oder unmittelbar durch ſein Wort Napoleon über ziemlich ganz Europa und in jeder Hinſicht ausübte, dies nicht etwa blos in ſeiner nächſten Umgebung, ſondern überall. Dem, der die Welt beherrſchte damals mit (wahrlich) unumſchränkter Gewalt war die Kunſt Nichts mehr und Nichts weniger als eine Dienerin des Augenblicks und zu andern ſinnlichen Zwecken: wie hätte ſie da, den einzelnen tiefer Denkenden oder Fühlenden ausgenommen, der Welt ſelbſt auch anders erſcheinen mögen! — Wir werden ſpäter erfahren, daß zu dieſer Zeit die Italiener wieder ein Monopol zu üben anfingen über Theater und Concertſaal, ſelbſt in Deutſchland und Frankreich: die Italiener waren es, die jenen ſinnlichen Reiz der Kunſt ausſchließlich einzuhauchen verſtanden oder ſich dazu hergeben mochten, und die Italiener auch waren es, welche eben deshalb nach Napoleons Willen von den Regierungen vorgezogen wurden in aller Förderung, welche die Kunſt von daher erwarten muß. Nicht der Franzoſe einmal galt dem Kaiſer etwas in muſikaliſchen Dingen gegen einen Italiener, und das Volk, die Nation mußte gar ſehr entſchieden ſich für einen ſolchen ausgeſprochen haben, wenn er in der Würdigung von oben herab, auch den Sieg über dieſen davon tragen ſollte.

Hieher gehört die Erwähnung der Strenge in den Cenſurordnungen auch wohl, welche überall in Europa, ſo weit Napoleons Arm reichte,

Digitized by Google

auf seinen Befehl geübt und auch auf musikalische Kunsterzeugnisse ausgedehnt werden mußte; die keinen andern Zweck aber hatte, als selbst das letzte Zucken eines nationalen Lebens und dessen Bewußtseyns, ohne welches nirgends indessen, unter keinem Volke, die schöne Kunst als solche, die Freiheit will in jeder Richtung, zu gedeihen vermag, wo möglich zu unterdrücken und dadurch den Boden dann zu ebnen gewissermaßen, wo die von ihm geschaffene neufranzösische Sitte eine neue Heimath auch sich aufschlagen möchte.

Dazu sein unermeßlicher, einem heißen Verlangen nach Nachruhm in jeder Beziehung entsprossener Hang zu Glanz und Macht auch in seiner nächsten Umgebung, die alle Schätze der Industrie und des Fleißes, der Künste und Wissenschaften zugleich in Paris ihn versammeln und davon weder das eine noch das andere Mittel ausschließen ließ, das irgend Etwas noch an seinen Thron, an seinen Kaisersitz, sein liebes Frankreich und namentlich dessen Hauptstadt hätte knüpfen können, derselben auf irgend welche Weise größere Kraft, Ansehen, Glanz, Ruhm zu verleihen. Wo ein Talent sich zeigte, das in seinen Kreisen irgend welche höhere Bedeutung für die Zukunft wohl versprach, — wie die bildenden Künste ihren erhabensten Sitz einzig nur aufschlagen sollten auf den Gallerien und Museen zu Paris, so mußte auch solches auf den Wunsch des Kaisers, der Befehl war, dorthin wandern und seines Lohnes warten. In Wahrhei haben wir mehr denn ein Beispiel, wo, wie in der Malerei und Plastik, auch in der Musik dies Sammelsystem der schönsten Produkte und Talente auf eine Weise von Napoleon und seinen Dienern betrieben wurde, die ähnlicher fast noch einer gewaltsamen Entführung sieht, denn ein Auge dem andern. Des Kopfes nicht sicher mehr war einstmals sogar ein Künstler, ein Sänger, der die bloße Einladung, an die große Oper zu Paris zu kommen, nicht angenommen hatte, und im Elend schmachten sein ganzes Leben hindurch mußte ein anderer, ein Componist, der eine Hymne auf der Franken Siegesfeier zu schreiben sich mit der freilich wohl mehr patriotischen denn bescheidenen Ausrede geweigert hatte, daß er dessen sich nicht befähigt fühle. Namen darf ich wohl nicht nennen, aber wessen Erinnerung lebten jene nahen Tage nicht noch vor?! — Dadurch aber, durch diese Maxime der Kunstpflege und Kunstliebhaberei, wurden einmal die verschiedenen Länder nicht blos ihrer kräftigsten, einflußreichsten und wirksamsten Talente beraubt, sondern diese selbst auch in einer Richtung gewaltsam gefangen gehalten, die niemals ihrer Kraft einen freien, selbstständigen Aufschwung gestattete, und dann — welcher Geist war es, der jenen in Paris auf dem Wege der Centralisation geschaffenen Körper, der allerdings auch von hier aus noch in seiner Größe um desto energischer

Digitized by Google

ſogar in die Verhältniſſe der Kunſtwelt hätte eingreifen können, belebte, beſeelte? — kein anderer als derjenige der Knechtſchaft, der in der Politik nur mit ſichtbareren und fühlbareren Zeichen den Inbegriff der Napoleoniſchen Zeiten ausmacht, alſo der Geiſt jener Sinnlichkeit, welcher allein nach dem Willen des Herrſchers die Kunſt zu dienen hatte. Davon liegen in den Compoſitionen von dorther Beweiſe in Menge vor, und den weiteren Schluß darf ich dem Leſer überlaſſen.

§. 204.

Die Säculariſationen.

Ein anderes, für die Entwickelung der Muſik höchſt wichtiges und folgenreiches, beſonderes Ereigniß der Zeit war die Säculariſation. Ich gebrauche den Ausdruck ohne jeden weiteren Zuſatz, weil er kaum deſſen bedarf, und jeder nur einigermaßen Geſchichtskundige dabei an keinen andern als den hier gemeinten Vorgang denken wird und kann. In dem vergangenen achtzehnten Jahrhunderte nämlich, und — wie ich ſelbſt erwähnte — namentlich durch Kaiſer Joſeph II. und Friedrich des Großen edles, antikaſtiſches Beſtreben, waren allerdings auch ſchon mehrere Klöſter aufgehoben und einzelne geiſtliche Beſitzungen dem Staate wieder anheim gegeben worden; indeſſen eine Hauptſäculariſation hatte vordem doch nur erſt einmal, nämlich bei dem ſogenannten weſtphäliſchen Frieden (1648), ſtatt, durch welche, in Folge des durch die Reformation dem Volke erſt völlig klar gemachten Ausſpruchs unſers Heilandes: „Euer Reich iſt nicht von dieſer Welt", die geiſtlichen Stifter Magdeburg, Bremen, Halberſtadt, Minden u. ſ. w. in weltliche Länder und Beſitzungen verwandelt wurden, und die zweite fällt nicht früher als in den Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts. Sie war eine Frucht des oben erwähnten Lüneviller Friedens, indem demſelben kaum ein Paar Jahre ſpäter der Reichsdeputationshauptſchluß folgte, kraft deſſen alle bis dahin unmittelbar geweſene Stifter u. ſ. w. aufgehoben und ſchon beſtehenden weltlichen Regierungen anheim gegeben werden mußten. Nur der Churfürſt Reichserzkanzler, nachmaliger Fürſt Primas, rettete noch ſeine weltliche Herrſchaft aus dieſem totalen Schiffbruche prieſterlichen Regimentes, doch auch für nicht länger denn kaum ein Decennium, nach welcher Zeit er, ſcheinbar zwar freiwillig, in Wahrheit aber durch die Noth gezwungen, ebenfalls darauf verzichtete.

Aus politiſchem Geſichtspunkte betrachtet war die Maaßregel weder eine ungerechte noch eine unweiſe. Die geiſtlichen Regenten früherer Zeit nämlich waren keineswegs durch den Willen der von ihnen regierten

Digitized by Google

Völker, sondern lediglich durch Anmaßung, List oder welches andere derartige Mittel zu solch' weltlicher Herrschaft gelangt, und hatten sie sonach schlechterdings kein sogenannt wohlerwordenes Recht auf dies Besitzthum, sahen sie vielmehr einer gewissen Classe von Usurpatoren ähnlich, so durften sie auch wohl wieder, und mit allem Fug und Recht zwar, ohne jeden weiteren Schadenersatz, daraus vertrieben werden. Indem solches geschah aber, ward das lästige Verhältniß einer zweifachen Regierung, das jene geistliche Regentschaft mit sich führte, und das eben sowohl den Unterthan mit doppelten Lasten zu drücken pflegte, als es jede größere, für das Wohl dieses noch so nothwendige Staatsunternehmung hemmte, mit einem Male auch aufgehoben, und das unpartheiische Urtheil kann in sofern also auch nicht anders, als die Säcularisation eine weise, eine dem allgemeinen Wohle entsprechende und von der in der Cultur und Civilisation so weit herangerückten Zeit nothwendig gebotene Maaßregel nennen. Indessen befindet im völlig entgegengesetzten Falle sich der musikalische Historiker. Aus seinem Gesichtspunkte betrachtet, erscheint die Maaßregel nicht blos als eine höchst folgenreiche, sondern müssen diese Folgen, für die nächste Zukunft wenigstens, als höchst verderblich, nachtheilig und hemmend in die Entwickelung der Kunst eingreifend erkannt werden.

Durch den weltlichen Besitz standen die Einkünfte jener geistlichen Fürsten und Herren in einem bei Weitem überwiegenden Verhältnisse zu dem Aufwande, den überhaupt sie als Regenten in ihrer Lage nothwendig zu machen hatten. Dazu befanden die Stifter, Klöster und sonstigen Güter, über welche insbesondere sie zu gebieten hatten, sich meistens in dem Besitz der enormsten Reichthümer, und es konnte somit von allen Seiten her auf ihren speciell inneren Staat eine Sorgfalt und ein Vermögen verwandt werden, wie dergleichen selten eine andere, größeren und verzweigteren Rücksichten anheim gegebene Regierung vermag. Zu diesem inneren Staate gehörte, um der möglichst prunkvollen Selbstständigkeit des Cultus willen, nothwendig aber eine Capelle, und nicht dieses blos, daß solche gehalten wurde, sondern der Stolz, der in deren Glanz und Größe auch gesetzt wurde, rief einen Wetteifer unter den verschiedenen Stiftern, Klöstern ꝛc. hervor, der nicht ohne Nachwirkung auf die öffentliche Musikcultur dann nach Außen auch zu verbleiben vermochte. Die Capellen und Musikchöre immer möglichst vollständig und vortheilhaft rekrutiren zu können, waren mit ihnen zugleich Musikschulen verbunden, denen die tüchtigsten Lehrer vorstanden, und wenn die darin Gebildeten durch Alter ihre Stimme verloren hatten oder sonst unbrauchbar wurden, so traten als gebildete Musiker sie ins weltliche Leben wieder zurück; andere wurden als Lehrer an Volksschulen entlassen, und wohin wir blicken, sehen in musika-

Digitized by Google

lischer Hinsicht wir jene geistlichen Stifter, Klöster ꝛc. nur im höchsten Segen und Vortheile der Kunst wirken, was nun mit einem Male aber Alles anders sich gestaltete, als durch die Säcularisation ihnen nicht allein alle Selbstständigkeit, sondern jedes Mittel auch zum reicheren Cultus entrissen werden sollte. Nicht selten hat daher manch' geistreicher Denker über die Schicksale unserer Kunst den — wenn vielleicht auch mehr nur geträumten, eingebildeten oder doch blos nach gewissen einzelnen Seiten hin sich bestätigenden heutigen Verfall derselben schon, ja blos von dorther, von dem Augenblicke der allgemeinen Säcularisation her, zu datiren gesucht, und kürzlich noch läßt der Freiherr von Poißl, dem neben Einsicht und Kenntniß auch das Alter einen klaren Ueberblick über die Zeiten gestattet, sich in dieser Beziehung folgendermaßen vernehmen. *)

§. 205.

Fortsetzung.

„Ein fernerer wesentlicher Grund des Verfalles der Musik liegt in dem, wenigstens im größeren Theile des katholischen Deutschlands, seit der Aufhebung der Klöster und veränderten Organisation der vormals bestandenen Knaben-Seminarien eingerissenen gänzlichen Mangel an öffentlichen musikalischen Bildungsanstalten, der nicht nur auf Nachbildung guter Musiker, sondern auch auf Erhaltung eines soliden Geschmackes und der Liebe zur Musik der ganzen gegenwärtigen jüngeren Generation höchst nachtheilig influirt hat, und immer noch nachtheiliger einwirken wird.

Wenn auch in Deutschland eigentliche Musikconservatorien nicht bestanden haben, so besaß man doch früherhin in diesem Lande Institute, welche in Beziehung auf Bildung von Virtuosen zwar nicht mit förmlich organisirten Conservatorien wetteifern konnten, aber dagegen in Beziehung auf Bildung gründlicher Musiker im Allgemeinen fast eben so viel, und in Beziehung auf Erweckung des Hanges zur Musik bei der Jugend und auf Einführung dieser Kunst ins Leben weit mehr noch leisteten, als je Conservatorien zu leisten vermochten: diese Institute waren die bei fast allen größeren öffentlichen Gymnasien bestehenden Knaben-Seminarien und die Prälaten-Klöster.

Die Knaben-Seminarien bestanden großentheils durch milde Stiftungen, mit welchen die Bedingung eines eifrigen Betriebes der Musik von Seiten der Seminaristen, zum Behufe der ihnen übertragenen Kirchenmusik in den Studien- und Seminars-Kirchen, verbunden war, und da man zur Besetzung der Tenor- und Baß-Stimmen, so wie für vielerlei Instrumente

*) S. Jahrbücher des deutschen National-Musik-Vereins von 1841 Nr. 16 pag. 122.

Digitized by Google

auch Erwachsener bedurfte, so blieben die einmal in der Musik gut unterrichteten Knaben gewöhnlich auch im Jünglingsalter noch so lange im Seminar, bis sie Universitäten oder theologische Lyceen bezogen. — In den Abteien wurde, und zwar mit vollem Rechte, auf die möglichst würdige Haltung des Gottesdienstes ein großes Gewicht gelegt, und daher nicht nur bei der Aufnahme von Novizen besondere Rücksicht auf musikalische Bildung genommen, sondern auch in den, oft zahlreich besuchten, Klosterschulen der Unterricht in der Musik mit dem größten Eifer betrieben.

Die in diesen Klosterschulen vorbereiteten Knaben und Jünglinge traten später in die öffentlichen Gymnasien über, wohin sie ihre Vorkenntnisse in der Musik und ihre Neigung dazu mitbrachten, sich den gut eingeübten Musikchören der Seminaristen anschlossen, und vereint mit diesen durch häufig gelungene Produktionen auch in den übrigen Studirenden Neigung zur Musik und Nacheiferung erweckten.

Die öffentlichen Professoren der Lehranstalten, größtentheils aus den genannten Abteien hervorgegangen, waren nicht selten selbst große Musikfreunde und häufig gebildete Musiker, jedenfalls aber überzeugt, daß Musik eines der besten und edelsten Bildungsmittel für die studirende Jugend sey, und traten daher dem Hange der Zöglinge für diese Kunst niemals hindernd, sondern vielmehr nach Kräften fördernd entgegen, und so gestaltete es sich, daß nicht selten der dritte oder vierte Theil der sämmtlichen Schüler einer Lehranstalt musikalisch gebildet war, fast Alle aber große Freude an Musik fanden. Diese schon im Knaben- und Jünglingsalter gepflegte Vorliebe für Musik dauerte dann aber auch in dem zum praktischen Geschäftsleben herangereiften Manne fort, und da aus der Zahl dieser Zöglinge die einstigen Beamten, Priester, Aerzte, Lehrer ꝛc. hervorgingen, Manche auch nach vollendeten Studien sich nur mit der Administration ihres eigenen Vermögens als Privatmänner beschäftigten, Andere sich dem Handelsstande oder der Landwirthschaft oder dem Kriegsdienste widmeten, so fand sich, nachdem einige Generationen durch diese Schulanstalten herangebildet waren, die Liebe zur Musik fast durch alle Stände in gleichem Maaße verbreitet, weil Viele der also Herangebildeten ihre Neigung auch wieder auf ihre Familie und auf den sie in ihrem Geschäfts- oder Privatleben umgebenden Kreis von Bekannten und Freunden überzutragen bemüht waren.

Daß nun bei einer so allgemein verbreiteten Liebe für Musik auf Diejenigen, welche in diese Kunst tiefer eingedrungen waren und im Betriebe derselben sich auszeichneten, bei den Uebrigen in höherem Ansehen stehen,

Digitized by Google

und ihre Urtheile als allgemeiner geltend geachtet werden mußten, war wohl ganz natürlich, und so wurde es denn auch diesen Einflußreicheren leicht, mit dem entschiedensten Erfolge auf Bildung und Erhaltung eines guten Geschmackes und auf Anerkennung des wahrhaft Guten in jedem Zweige der Tonkunst hinzuwirken, was auch die Meisten unter ihnen mit lobenswerthem Eifer und größter Gewissenhaftigkeit redlich thaten, und dadurch ein Beispiel gaben, von dem man freilich damals kaum geglaubt haben wird, daß es in unserer Zeit so wenig Nachahmung finden werde, als es leider der Fall ist.

Diese für das Gedeihen der Kunst so wichtige und erfolgreiche Pflege der Musik in den Schulanstalten verschwand aber beinahe gänzlich, als in den ersten Jahren des gegenwärtigen Jahrhunderts die Säcularisation der Bisthümer und unmittelbaren Reichsstifter, und bald darauf die Aufhebung der Abteien erfolgte, und um die nämliche Zeit eine völlige Abänderung der früher der öffentlichen Erziehung zu Grunde gelegten Schulpläne größtentheils auch auf die Auflösung jener Knabenseminare nach sich zog, in denen früher so viel für musikalische Bildung geschehen war.

Die Folgen der Umgestaltung dieser früheren Verhältnisse ließen auch, wie jeder Unbefangene vorhersah, nicht sehr lange auf sich warten, und traten schon nach Verlauf von wenigen Jahren durch ein allmähliches Sinken des Betriebes der Kirchenmusik, welche selbst in den bedeutenderen Städten gegen ihren früheren Zustand kaum mehr zu erkennen war, fühlbar genug hervor; noch auffallender aber verlor sich jene früher so sehr verbreitete Liebe zur Musik, und es trat an ihre Stelle schon in der ersten Generation, welche aus den neu organisirten Schulanstalten hervorging, eine fast eben so allgemeine Gleichgültigkeit gegen diese Kunst, so daß nach ein paar Decennien nicht wenige der sogenannten Gelehrten und Gebildeten Musik nur mehr für einen Artikel der Unterhaltung, für einen Lückenbüßer zur Vertreibung der Langweile, oder allenfalls für ein, großen wie kleineren Kindern ohne Gefahr gestattet werden könnendes, Spielzeug hielten, und demnach von jenem hohen Standpunkte und jener Würde durchaus nichts wissen wollten, welche ihr früher, ihrer Meinung nach, völlig unverdienter Weise eingeräumt worden waren.

Obgleich nun durch solche Ansichten und Urtheile der Tonkunst auch nicht das Geringste von ihrem Werthe für die Menschheit im Allgemeinen und von der ihr von Gott verliehenen Würde geraubt werden konnte, so war ihre kecke und eifrige Verbreitung, bei dem ohnehin immer mehr überhand nehmenden Egoismus und Hang zum Materialismus unseres Zeitalters doch um so leichter im Stande, nachtheilig auf die öffent-

Digitized by Google

liche Meinung einzuwirken, als das Streben jeden, wenn auch noch so wohlthätigen, Nimbus zu zerſtreuen, alles Hehre und Erhabene in den Staub der Gemeinheit herabzuziehen, und dem Idealen, je reiner und edler es iſt, um ſo hartnäckiger den Krieg zu erklären, ja ſtets ſeine zahlreichen Anhänger und Begünſtiger findet, und von daher, wo es zum Heile der wahren Civiliſation geſchehen könnte und ſollte, auch durchaus keine Hemmung erfährt, ſo daß es meiſtens ſiegreich aus ſeinen Kämpfen hervorgeht."

Kann und mag ich nun auch dem Verfaſſer nicht geradezu darin beiſtimmen, daß durch jene „politiſchen Veränderungen" ein wirklicher und wahrer Verfall der Tonkunſt als ſolcher herbeigeführt worden wäre, ſo wird und kann Niemand doch einen großen und zwar höchſt unvortheilhaften Einfluß derſelben auf den ferneren Stand dieſer leugnen mögen. Nicht allein daß für den Augenblick eine große Zahl von geſchickten Muſikern, welchen jede Befähigung zu irgend einem andern Erwerb abging, dadurch brod- und theilweiſe auch heimathlos gemacht wurde, ſondern die Ausſicht auf Anſtellung und dauernde Verſorgung ſtellte ſich für die Folge auch dem gebildeten Künſtler um ein Bedeutendes ferner und beſchränkter; und auch dieſen Umſtand nicht in Betracht gezogen, ward dadurch ein großer Theil der Pflege desjenigen Kunſtzweiges ganz und gar aufgehoben und vernichtet, in welchem die eigentliche Claſſicität ihren vornehmſten Sitz hat, und blieb ſomit dem andern, der in ſeiner Wirkung auf die Menge viel leichter eine Verflachung des Geſchmacks zuläßt, ein ungleich größerer, freierer Spielraum denn vordem, den er unzweifelhaft auch ſorgfältig genug benutzte. Man mißverſtehe mich hier nicht. Durch Verminderung der Erwerbsausſicht ward nothwendig die Zahl der Muſiktreibenden in der Geſellſchaft und im Leben auch geringer, und auf ſolche Abnahme konnte kaum Anderes denn eine Abnahme der Pflege der Kirchen- und Cammermuſik auch folgen, welche der Oper dann eine noch ungleich größere Herrſchaft als vordem einräumte. In der Kirchen- und Cammermuſik aber liegt der fruchtbarſte Keim ächter Kunſtbildung und der dauerndſte Fels gegen jede etwaige Verflachung des Geſchmacks, welcher die Oper weniger vorzubeugen vermag, da ſie mehr denn jene der Menge angehört, und ſomit nur zu leicht auch von der momentanen Geſchmacksrichtung dieſer geleitet wird. Die ernſte Pflege jener ſetzt höhere Seelenbildung voraus, die in ſich ſelbſt ſchon den Schutz gegen Entartung trägt; die Oper verzichtet auf ſolche Bedingung, und indem die Menge dieſelbe auch nicht zu erfüllen wüßte, trägt ſie zum Mindeſten die Möglichkeit der Verirrung auch ſchon in ſich.

Digitized by Google

§. 187.

Die europäische Restauration.

Man hätte glauben sollen, daß die europäische Restauration, welche gleich nach dem ersten Pariser Frieden (1814) beschlossen und eingeleitet wurde, und welche Europa in den Zustand von 1792, also in jenen letzten vor dem französischen Revolutionskriege wieder zurückzusetzen den Zweck hatte, nicht minder auch die Beziehungen, in welchen die Zeit bis dahin zu unserer Kunst gestanden, und namentlich die großen, tief eingreifenden Folgen, welche die hervorragendsten Ereignisse derselben auf diese geäußert hatten, wieder aufgelöst und mindestens zum größten Theile wieder verschwinden gemacht haben würde; indessen wie in politischer Hinsicht der Gedanke kaum materiell eine vollständige Ausführung zuließ, so war diese noch weniger in moralischer, und in zweiter Folge so gut wie ganz und gar nicht in intellektueller und speciell künstlerischer Hinsicht möglich. Die äußeren Gränzen, und auch diese zum größeren Theile nur, ließen sich den verschiedenen Staaten und Völkern wohl wieder anweisen, wie dieselben zu angegebener Zeit beschrieben gewesen waren, aber die *inneren* Zustände derselben vermochte kein Machtspruch, kein Wille, kein Congreß wieder heraufzubeschwören aus einer und wenn auch kaum mehr denn zwei Decennien langer Vergangenheit.

Der lebendigere Verkehr, in welchen die fast eben so vielen Jahre des Kriegs die Völker mit einander gebracht hatten; die freieren Ansichten auch, ungebundeneren Lebensweisen und Manieren, welche namentlich von den in der Revolution groß gewordenen Franzosen über einen so unermeßlich großen Theil von Europa verbreitet worden waren; die ungleich größere Hinneigung der verschiedenen Stände zu einander, welche hier die gemeinschaftliche Anstrengung und Noth, dort der Schutz, den der eine bei dem andern suchen mußte, hier die Liebe, dort die Furcht, hier das Bedürfniß, dort der Ueberfluß erzeugen mochten; die größere, allgemeinere Theilnahme derselben auch an den öffentlichen Begebenheiten und Ordnungen der Dinge; das heller erwachte Bewußtseyn der Kraft, des Werths und der gegenseitigen Abhängigkeit auf Seiten des Einen wie des Andern, — alles Dies und hundert andere dergleichen Dinge hatten, in den Tagen des drückendsten Mangels selbst, ein regeres, freieres, rücksichtsloseres Leben, ein Selbstbewußtseyn und einen geistig-moralischen Aufschwung in allen Richtungen unter den verschiedenen Völkern auch hervorgerufen und bewirkt, wie vordem selbst bei dem Einzelnen kaum eine Ahnung davon seyn konnte; und wie des

Digitized by Google

ernſteſten Willens vollkommener Reſtauration ungeachtet die Diplomaſie ſogar nach ſolchen Zeichen zur Anordnung völlig neuer und zwar freiſinnigerer Regierungsformen ihre Zuflucht nehmen mußte, alſo wirklich nur in ſtatiſtiſcher und kaum ſolcher Beziehung jene im Allgemeinen durchzuführen vermochte, ſo mußten natürlich auf die Aeußerungen des Lebens ſelbſt, die Verhältniſſe der Geſellſchaft und deren Inbegriff dieſelben von noch ungleich größeren Folgen ſich bewähren, dergeſtalt, daß wir denn auch jetzt, mit Eintritt der ſogenannten europäiſchen Reſtauration, unſere Kunſt noch keineswegs ſich lostrennen ſehen von den Ergebniſſen und Geſtaltungen der Zeit, um mit ſelbſtſtändigerer und daher energiſcherer Kraft ihren eigenen geiſtigen, wie leiblichen Organismus wieder in Thätigkeit zu ſetzen, denn in der vergangenen, muſikaliſch wirklich *großen* Periode es der Fall wohl war, ſo gewiß andererſeits ihr Intereſſe von dem Augenblicke an im muthigen Kampfe ſich hervorzuwinden anfängt aus der drückenden Unterordnung, in welcher das bis dahin mächtigere des politiſchen Lebens es gehalten hatte. Die Urſachen mochte jene Reſtauration in dem Beſtand wohl wegzuräumen vermögen, aber was geſchehen war, konnte ſie doch nicht ungeſchehen machen, — die Wirkungen blieben, und wie im ewigen Rhythmus der Schöpfung die Wirkungen ſelbſt immer wieder zu Urſachen werden, ſo änderte im begonnenen Gange der Entwickelung ſelbſt dann jene Räumung auch Nichts, und, gefeſſelt in ſolchem einmal feſter denn je vorher an den politiſchen wie moraliſchen Inhalt, an die Geſammtgeſtaltung der Zeit, mußte denn die Muſik auch jetzt noch keineswegs ſich dieſer engeren Beziehung bis zu einem einigermaßen höheren Grade der ſelbſtſtändigen Entwickelung zu entwinden, und hatte zu begnügen ſich, wenn ſie ihr eigenes Intereſſe nur mit immer gleicherem Gewichte nach und nach wieder gelegt ſah in die Wagſchaale der allgemeinen Bildung.

Gehen wir hiernach aber zum Betracht der *Folgen ſelbſt* auch über, die dieſe, demnach ſo ungewöhnlich enge und die geſammte gegenwärtige Periode hindurch in gleicher Geſtalt ſich bewährende Beziehung der Zeit zur Kunſt auf ſolche *in specie* hatte, zum Betracht der neuen Geſtaltungen und Lebensformen ſelbſt, welche dadurch, durch ſolche enge Beziehung der Verhältniſſe, in ihr wirklich hervorgerufen wurden.

Digitized by Google

Zweites Kapitel.

Folgen der Zeitverhältnisse in ihren Beziehungen zur Tonkunst auf die besonderen Gestaltungen derselben.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Wirkungen.

§. 207.

Größere Freiheit und Massenhaftigkeit.

Im Allgemeinen zunächst angeschaut jene Folgen, welche die Verhältnisse der Zeit, in ihrem durchgreifenden Einflusse auf alle inneren wie äußeren Gestaltungen des politischen, moralischen und gesellschaftlichen Zusammenlebens, auch in unserer Kunst nothwendig hervorrufen mußten, tritt vor allen Dingen als solche uns wohl entgegen — eine unendlich größere Freiheit und Massenhaftigkeit in den Formen wie deren Mitteln, denn vordem selbst der leichteste Sinn und die kühnste Hoffnung vielleicht kaum ahnen mochte.

Sehen wir auf die Darstellungen der vorhergehenden Periode zurück, so hatte zu jener Zeit schon, und besonders durch die Bestrebungen eines Gluck, Haydn und Mozart, die Musik in jeder Richtung sich eines althergebrachten steifen Regelzwanges völlig entledigt, hatte einen neuen, freien Aufschwung genommen, und einerseits sowohl die Fesseln eines kalten, ausschließlich den Operationen des speculativen Geistes anheim gegebenen Contrapunkts von sich abgeworfen, als andererseits sich der Nöthigung entzogen, welche der Reiz des sinnlichen Princips nicht minder in Bildung eines höchst möglichsten Figurenreichthums ihr wahrlich mehr denn blos scheinbar auferlegte; indessen hatte, bei all' gewonnener Freiheit, Ungebundenheit und unleugbar großer Erweiterung ihres Gebietes, sie den Sieg, der ihr damit über das eine wie das andere bindende Recht geworden, doch auch nur errungen auf dem Wege der Ordnung, der Symmetrie und des harmonischen Zusammenhangs aller ihrer inneren wie äußeren Theile. Sofern dieser Zusammenhang nämlich gleichsam die Basis aller Schönheit in Gestaltung irgend welcher Kunstwerke ausmacht, unsere Musik damals aber, weil sie mehr denn je vordem jedem tiefer greifenden und leitenden Einflusse von Außen her durch das Glück der Umstände sich zu entrücken vermochte, die Mittel und Kräfte, den eigentlichsten Trieb der weiteren Entfaltung nur in sich selbst finden und aus sich selbst gleichsam hernehmen konnte, und

Digitized by Google

das Eigene doch wohl ein dem Wesen selbst blos Entsprechendes auch zu schaffen, die schöne Kunst in sich selbst nur das Mittel zur wahrhaftigen Schönheit zu finden im Stande ist, — in sofern ward sie bei all' solchen und welchen Bestrebungen nothwendig und von selbst gewissermäßen doch auch vor einem Hinaustreten über die Gränzen dieser Grundlage noch bewahrt. Die Werke der bedeutendsten musikalischen Genie's jener Zeit liegen in genügender Anzahl uns vor: vergleichen wir sie mit Produkten einer länger noch vergangenen Periode, — unendlich größer scheint die Kühnheit der Gedanken, die Frische, Lebensfülle der Fantasie, die Ungebundenheit, Freiheit in der Aus- und Durchführung der Ideen, die Mannigfaltigkeit, Leichtigkeit und freie, sorglose Weise der harmonischen wie melodischen Bewegungen; doch wo vermissen wir bei den Gewiheten auch nur einmal selbst das äußere Zeichen der strengsten Ordnung? jenes Ebenmaaßes, das selbst der ungeübte Sinn noch leicht zu fassen vermag, und das wohlthuend ihn berührt, weil so leicht und vollständig er es begreift? — Das sittliche Maaß, die ethische Genügung war es, welche, den Genius der Zeit durchdringend, auch hier sich manifestiren zu müssen vermeinte, und die als charakteristisches Merkmal wir, von den letzten Tagen des siebenjährigen Krieges an bis herauf in die Schreckensstunden der französischen Revolution und in Deutschland noch weiter bis ziemlich herauf zum Schlusse des tausend Jahre gewährten heiligen römischen Reiches (Frankreich allenfalls ausgenommen) wiederfinden in allen Verhältnissen, Begriffen und Richtungen des Lebens, so sehr — umfassend, deutlich und durchdringend — daß selbst die Wissenschaft, als sie anfing, ein eigenes System der Philosophie des Schönen in sich zu entwickeln, glaubte bei ihren Dogmen und Schlüssen von keinem andern Principe ausgehen zu dürfen. Doch nicht so bald hatten jene Gewalten, welche, lange, ja länger denn ein halbes Jahr hindurch auf dem Heerde stillkräftiger Leidenschaft genährt, die furchtbarsten Stürme in dem Reiche der Sinne auf dem gesammten europäischen Occident (möchte ich sagen) heraufschwuren, *) dieses Maaß der sittlichen Bedeutung und des ethischen Genüges in der Gesellschaft, im Leben und seinen mannigfaltigen Beziehungen zerbrochen, als in der Kunst auch seine Manifestationen, sein so schöner, treuer Abdruck den ersten vernichtenden, erlöschenden Stoß erhielt.

Die neuen, kühnen Ideen von Freiheit und Lebenszweck, von Gott, Sitte und Gesetz, welche von jenen revolutionären Bewegungen, die von Westen, von Frankreich her über ziemlich das gesammte Europa sich ausgebreitet hatten, erzeugt und — wie wir gesehen haben — unter den

*) Vergl. die Darstellungen des vorigen Kapitels.

Digitized by Google

Völkern, selbst als ihre politische Gestalt sich wieder hatte auflösen müssen, dergestalt gewissermaßen heimisch geworden waren, daß die großartigsten, vollständigsten Aenderungen aller Zustände derselben dadurch hervorgerufen werden mußten, — diese neuen Ideen drangen fast mit mehr denn blos der Gewalt eines zufälligen Zeiteinflusses auch der Kunst die Nöthigung auf, sich nicht minder dem ungemeinen Fortschritte, den — wie man sagte — das Leben genommen, in ihrem ganzen Seyn und Wesen anzuschließen, als die wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse, welche ebenfalls von dem Strome unwillkührlich waren mit fortgerissen worden, und von denen die ersteren doch den Zuständen des öffentlichen Lebens mehr noch sich hätten entziehen können, denn die Musik, in welcher der innerste Lebenspuls ja seine unmittelbarste Offenbarung finden will. Was vorher Schein nur war, jene Ungebundenheit in den Modulationen (dieses Wort in seinem allgemeinsten umfassendsten Begriffe hier gebraucht), jene Auflösung aller vorher bestandenen kanonischen Kraft, — es ward Wahrheit jetzt, und bedingungslos kann man sagen, daß die Selbstständigkeit, welche unsere Kunst in der vorigen Periode durch eigene innere Lebensenergie gewonnen hatte, alsbald mit Beginn der gegenwärtigen, auf den kühnen Schwingen der Zeitverhältnisse und durch dieselben getragen und gehoben, sich potenzirte gleichsam zu einer Unbeschränktheit in der Gebehrdung, welche ein politisches Wort vielleicht nennen würde: Emancipation der Kunst von sich selbst. Daß die Neuheit des Typus, den die Tonsetzer der letzten Jahre der vorigen und zu Anfang der gegenwärtigen Periode durch mehr angeführte Bestrebungen gewonnen hatten, wie ihre Ungelenkigkeit und Ungeübtheit, in demselben sich zu bewegen, oder auch wohl ihre noch nicht zum völligen Durchbruche gekommene Reife, denselben in seiner ganzen Wesenheit zu verstehen, den Beziehungen und Forderungen der Zeit zugleich einen bedeutenden Vorschub noch leistete, läßt sich keineswegs wohl leugnen; doch thun wir Unrecht, darin allein vielleicht den Grund von den Zeichen zu suchen, durch welche die Musik kurz nach ihrem Eintritte in das neunzehnte Jahrhundert schon von den kaum vorher gewonnenen Gestalten sich unterschied. Die Quelle der Erscheinung liegt einzig in den Beziehungen der Verhältnisse der Zeit zum Leben und was darinnen ist, also auch zu der Kunst der Töne; daß ihrem Strome dann vielleicht durch andere Umstände und Ereignisse noch der Weg erleichtert und geebnet wurde, kommt dabei nicht in Betracht. Daß, was ihre Bewegung in sich selbst betrifft, mit einer ungleich größeren Freiheit, mit einem eben so bewundernswerthen als kühnen Erheben über alle Gesetzes- und Normenschranken die Musik auftritt, — nichts Anders ist es als eine Frucht jener zum Dogma fast gewordenen Ansichten der Völker, daß die Freiheit,

Digitized by Google

in welcher der Menſch geboren und welche als ſein höchſtes Gut er müſſe achten, nicht zulaſſe noch ein Geſetz, als welches ſelbſt ſie ſich in ihrer Idee erſchaffen; und daß, was nach Außen hin ihre Geſtaltung anbelangt, mit ungleich größerer Maſſenhaftigkeit (wie wir ſpäter ſpecieller noch erfahren werden) ſie jetzt auf einmal erſcheint, — ſehen wir den Materialismus der Zeit, jenes Kämpfen des Princips, das die Macht und die Glückſeligkeit, die Ehre und wozu der Menſch überhaupt beſtimmt iſt, lediglich an den Beſitz zu knüpfen trachtete, nicht bis auf den letzten Zug hin darin ſich abſpiegeln? — Die Quantität des Inhalts fordert ſtets auch eine Quantität der Materie.

§. 208.

Fortſetzung.

Und der eigentliche Held des Kampfes, mit welchem demnach auch die Kunſt der Töne in jenen Tagen Theil nahm an dem Ringen der Zeit um ungehemmte Freiheit und Erhebung aller Formen über jeden Zwang canoniſchen Geſetzes, war Ludwig van Beethoven, jener Sohn eines Tenoriſten aus der Capelle des Erzbiſchofs und ehemaligen Churfürſten von Köln, wo er 1770 geboren worden, der unmittelbar aus der Schule eines Joſeph Haydn und Albrechtsberger hervortrat und gleichwohl einen ſo völligen Gegenſatz von denſelben in ſeinem ſpäteren ſelbſtſtändigen Wirken zu beſchreiben vermochte. Ich führe ausdrücklich dies an, um auf den Irrthum hinzudeuten, in welchem man ſich befindet, wenn man die Richtung, die Beethovens Genius genommen, aus der Art und Weiſe ſeiner erſten Bildung und jugendlichen Erziehung zu erklären bemüht iſt. In dem Alter, wo äußere Eindrücke am tiefſten auf den Menſchen zu wirken pflegen und wo namentlich des Mannes Begeiſterung am leichteſten und hellſten auflodert für Begriffe, welche Völker und Nationen zu ihrem Eigenthume gemacht haben, — in dieſem Alter eben befand ſich Beethoven, als die Welt aus dem Schlafe, den ein halbes Jahrhundert hindurch ſcheinbar ſie gethan, und als beſonders Deutſchland aus dem Zuſtande alter Behaglichkeit eines tauſendjährigen heiligen römiſchen Reichs durch die Schläge jener vorletzten franzöſiſchen Revolution, die alle Gemüther und Völker in Schrecken und Bewegung ſetzten, aufgerüttelt und geweckt wurde, und wenn daher auch ſein Geiſt, ſein hoher Genius nicht mehr zu folgen vermochte dem, als er noch Knabe war, ihm angelegten Gängelbande, ſondern vielleicht ſchneller und entſchiedener noch denn mancher andere ſich mit fortreißen ließ von den eben ſo urplötzlich als gewaltig entſtandenen Bewegungen im Reiche der Sinne wie im Reiche der Pſyche und des allregirenden Geiſtes, ſo iſt das nicht allein um ſo erklärlicher, weil er von Jugend auf ſchon durch ein mehr denn gewöhn-

Digitized by Google

liches, ein hohes Denken, eine gewisse stille Innerlichkeit sich auszeichnete, die den Faden des Interesses nimmer an Alltäglichkeiten, vielmehr nur an hervorragende, große, energische Punkte der Außenwelt zu knüpfen vermag, aber an diese um desto inniger dann auch knüpft, sondern wird, zu solcher Annahme bekannt, das Räthsel des Widerspruchs auch um viel leichter, vollständiger und deutlicher wohl erklärt, als wollen wir uns verlieren dabei in diesem oder jenem außergewöhnlichen Umstande pädagogischer Sophisterei, von welchen zudem keiner vielleicht in der Wirklichkeit sich vorhanden befand. Mein Glaube wenigstens ist, daß Haydn und Albrechtsberger den jungen Beethoven unterrichteten in Geist und Form, wie jeden andern ihrer Schüler, und mochte Haydn insbesondere auch sein virtuoses Talent auszubilden bemüht seyn, so geschah es gewiß doch in keiner Weise, welche nachgehends zum Anfangspunkte einer so außerordentlich weit abweichenden Richtung hätte dienen können. Wie sehr zudem Beethoven Anfangs geneigt war, Nichts weiter denn ein getreuer Nachfolger seines Vorbildes, als welches letztere er zugleich sich den Haydnschen Rivalen und fördernden Genossen Mozart gewählt hatte, zu werden, und wie zu solchem Ziele alle seine Kräfte sich gewissermaßen zusammennahmen, beweisen deutlich genug die ersten Sonaten, Trio's und Quartette, welche von ihm vorliegen, — ja selbst seine Sinfonie in C- und die andere in D-Dur gehören wesentlich noch durchaus keiner andern Richtung an. Und nicht in der Erziehung also, nicht in seinem Willen können wir den Grund suchen, warum später er mit eiserner Consequenz es verschmähete, ferner noch in den gezogenen Gränzen sich zu bewegen, vielmehr mit gigantischem Schritte weit hinaus über dieselben sich forttrug, ein Reich der Freiheit, der Ungebundenheit und der Erhebung über alles irgend wie beengende Regelwerk im Inneren wie im Aeußeren für sämmtliche musikalische Kunstschöpfung auszustecken, dessen Unendlichkeit wir nur zu begreifen vermögen in einer zu seliger Stunde erwachten Sehnsucht zum nie erschauten Eden.

Daß Beethoven vorzugsweise in der Instrumentalmusik thätig war, kann der allgemeinen historischen Bedeutung, in welcher ich ihn hier erfasse, keinerlei Eintrag oder Abbruch thun, da einmal hier, in der Instrumentalmusik eben, durch das Entfernen des erläuternden Wortes, die Tonkunst in ihrer völligsten, möglichsten Reinheit und Wesenhaftigkeit der Anschauung sich ausstellt; da ferner vorzüglich auch nur hier, in der Instrumentalmusik, die mehrfach bezeichneten Beziehungen der Zeitverhältnisse zu unserer Kunst ihre volle Realisirung zu erhalten vermochten, indem in der Vocalmusik immer noch das Band, das den Ton an den Sinn und den Fluß der Rede fesselt, eine gewisse oratorische Normalmäßigkeit und Formfestigkeit bedingt, über welche sich zu erheben gerade jene Beziehungen so

Digitized by Google

gewaltſam von der Muſik als derjenigen Kunſt, die in ihrer Spiritualität jedem bloßen Formweſen a priori ſchon entrückt ſey, forderten; und da endlich außerdem die Tonſetzer jene außerordentlichen Effekte, welche eine kaum vergangene Vorzeit hervorgebracht und als möglich in der Kunſt gezeigt hatte, hauptſächlich nur auf der Art und Weiſe beruhend glaubten, wie das Orcheſter zu verwenden in derſelben gelehrt worden war, und daher auf deſſen Wegen fortzuſchreiten als die vornehmſte Richtung ihrer Aufgabe erkennen zu müſſen vermeinten. Ueberhaupt aber war die Inſtrumentalmuſik, als der nächſte Sitz des modernen Elements in unſerer Kunſt, auch zu einer ungleich höheren — wenn ich ſo ſagen darf — hiſtoriſchen Geltung ſchon denn die Vocalmuſik gediehen, als daß, bei Betracht der Entwickelung des innerſten Weſens der Kunſt als ſolcher überhaupt, das ſpäter forſchende und urtheilende Auge ſich nicht vorzugsweiſe ihren Geſtaltungen zuzuwenden ſich gedrungen fühlen müßte. Wie in dem folgenden Abſchnitte dieſes Kapitels wir erfahren werden, erkannten dieſes, ſeit den Tagen vergangener alter Claſſicität ſich wunderbar umgekehrte, Verhältniß ſelbſt die dem Geſange doch vorzugsweiſe, wenn nicht ausſchließlich ergebenen Italiener ſogar an, und ſuchten mit aller Macht der Umſtände daher in möglichſt kürzeſter Friſt nachzuholen, was blinde Vorliebe oder Eigenthümlichkeit vielleicht in der inſtrumentalen Entwickelung zu verſäumen geboten hatten, was jetzt, wo vom großen Volke ſelbſt der Geiſt der Modernität im Leben verſtanden zu werden anfing, um deſto dringender aber von der Wahrheit des Kunſtweſens an und für ſich wie von derjenigen Geltung gefordert wurde, die Italien abermals in der europäiſchen Muſik-Cultur einzunehmen das Glück haben oder berufen ſeyn ſollte.

Eben ſo darf ich unmöglich auch unterlaſſen, ſofort hier dem Vorwurfe zu begegnen, als wollte ich damit, daß ich Beethoven als denjenigen beſonders hervorragenden und gewiſſermaßen leitenden Genius hier bezeichne, der vor jedem anderen die Beziehungen der Zeit zu unſerer Kunſt vollſtändig auch in derſelben zu verwirklichen — und nicht allein verſtand, ſondern in Wahrheit ſich angelegen ließ, — als wollte ich damit Beethoven etwa auch die Urheberſchaft aller jener Nachtheile zuſchreiben, die eben ſolche Verwirklichung eines Theils unmittelbar, andern Theils mittelbar, auf dem Wege der Nachahmung, über die Muſik bringen ſollte. Das Eine lag ſo wenig in ſeiner Macht zu verhüten, als das Andere er wiſſen und alſo auch verſchulden konnte. Hatten die Bewegungen der Zeit einmal eine ſolche Gewalt über die Geſtaltungen der Kunſt in ihrem Anſtreben zu möglichſt vollſtändiger Reife genommen, dieſelbe in ſo weit überwunden, daß das Gepräge, durch welches ſie in Charakter, Urſache und Wirkung, Art und Tendenz ſo weſentlich ſich auszeichneten, nothwen-

Digitized by Google

dig von dieser auch als bestimmendes Eigenthum übernommen werden mußte — hatte dies so innig verbindende beziehungsweise Verhältniß einmal jener höchste Wille, der über alle Aeußerungen eines diesseitigen wie jenseitigen Lebens leitend wacht, zugegeben gewissermaßen, so vermochte unmöglich der künstlerische Genius, dessen als Mittel zur Verwirklichung solchen Verhältnisses eben dieser Wille sich bediente, auch nur irgend Etwas, Gutes oder Böses, aus dem Kreise desselben zu entfernen, was nur irgend eigenthümlich in denselben gehörte; und daß — diesen Kreis, den Umfang jenes Verhältnisses bis nach allen und seinen äußersten Gränzen hin zu messen, nicht Jedem die Kraft und Gewandtheit gegeben worden war, der da Theil nehmen wollte an dem Bau, dessen jetzt die Kunst sich zu unterwerfen hatte, daß nicht Jeder von diesen Tonsetzern und allen übrigen Arbeitern im Weinberge der an sich so heiligen Musik die Beziehungen, in welchen die Zeit mit ihren tausendfachen Verhältnissen zu derselben stand, in ihrer ganzen, vollen Tiefe und Innigkeit zu fassen, und daher eine etwaige Realisirung derselben auch nur unvollständig, theilweise oder gar in schiefer, falscher Richtung zu vollbringen vermochte, — dürfte oder könnte Jemand *ihn*, *Beethoven*, darum anklagen? —

§. 209.

Fortsetzung.

Das nächste und am meisten in die Augen fallende Ziel, in dessen Erringen seine historische Bedeutung sich offenbarte, war allerdings *ein möglichst überwiegender Spielreichthum*, wenn ich mich so ausdrücken darf, ein Eingehen und Benutzen aller Kräfte und Fähigkeiten der Organe, die er einmal zur Darstellung erwählt hatte. Alle Figuren werden bei ihm weiter, reicher, farbenheller; alle Accorde, und wenn oft auch blos durch mechanische Verdoppelungen, veränderte Tonlagen und dergleichen, voller, vollstimmiger, gewichtiger; die Melodien sangvoller, hervortretender und nuancirter unter selbst der tonreichsten harmonischen Combination; die Modulationen werden kühner, scheinbar unvermittelter und unmittelbarer als je vordem; und was als eine nothwendige Folge von alle Dem erscheint — diese klangvolleren, mächtigeren, innigeren Melodien, die reicheren und üppigeren Harmonie- und Stimmenausfüllungen, dieses tiefere und allseitigere Eingehen auf jede nur denkbar mögliche Kraft der Instrumente, alles Dies führt dann auch bei ihm zu einem bis dahin noch nicht gekannten größeren Raum, zu weiteren und freieren Anlagen, großartigeren Massestellungen, mannigfaltigeren und erschöpfenderen Veränderungen und Durcharbeitungen der einzelnen Themata und Hauptmotive. Zum Beweise will ich nur auf seine B-Dur-Sonate, seine letzten Quartette und die C-Moll-Sinfonie hindeuten: wo und

Digitized by Google

wann iſt etwas Aehnliches nur, viel weniger etwas Höheres und Größeres in hier betrachteter Weiſe dagewesen?! — Doch all' dieſer unendlich erhabenere, größere Spielreichthum, welchen Beethoven im Vergleich zu ſeiner Vorzeit auf einmal in unſrer Kunſt entfaltet, iſt blos auch das äußerlichſte Reſultat ſeiner Neigung und ſeines Ringens, und gehen tiefer wir in ſeine Werke ein, ſuchen eine innigere Vertrautheit mit denſelben uns zu erwerben, ſo finden wir auch als einen beſondern geiſtigen Charakterzug, als eine innere Nöthigung denſelben zugleich beſtätigt. Beethoven mußte, wollte anders er wahr ſeyn in ſeiner Kunſt — und dieſe Bedingung galt gewiß ſeinem Genius als der höchſte Preis — Beethoven mußte gleichſam einen ſolchen größeren, weiteren Spielreichthum in dem Aeußerlichen ſeiner Darſtellung zu erringen ſuchen, denn das Objekt derſelben, ſeine Gedanken, Gefühle und Ideen waren auch weiter, großartiger, machtvoller, höher, freier, kühner und hinreißender geworden. Hatte eine Empfindung, eine Idee er erfaßt, ſo vertiefte er mit der ganzen Kraft ſeines durch die Zeitverhältniſſe ſo außerordentlich aufgeregten Geiſtes ſich auch in ſie, ſchwelgte gleichſam in ihr, bis zur Unerſättlichkeit oft. Daher das nicht ſelten wunderbar lange Feſthalten und überreiche Ausarbeiten eines Thema's und Gedankens. In der tiefſten Tiefe der Empfindung angekommen mochte es unaufhaltſam ihn dann fortreißen zu einer andern, und die tauſenderlei Geſtalten, welche bei ſolchem heimlichen Schwelgen in der eigenen Seele, vor ſeinem geiſtigen Auge ſich dann entfalteten, mußten nothgedrungen dann faſt auch in die Wirklichkeit des tönenden Bildes treten. Und das eben iſt es, was über jeden Vorwurf, jeden Verdacht, wie der angedeutete, ihn weit erhebt, daß er die Forderungen der Zeit nicht blos ihrer Form nach überträgt auf ſeine Kunſt, ſondern auch im Geiſte; daß ſelbſt tief in den geiſtigen Schacht der Zeit er ſich hinabläßt, und nur hier und aus ſolchem heraus blos ſeine Geſtalten fördert; daß ſeine (ſpäteren) Schöpfungen, ſo wunderreich, wunderbar neu ſie erſcheinen, er doch nur zu einer geiſtigen Einheit, einer Beſtimmtheit, einer Plaſtik der Empfindung erwachſen läßt, welche zugleich wiederum nur iſt das Zeichen des Geiſtes der Zeit. Spiegelt das einzelne Inſtrument bis dahin kaum in der Ahnung wahrgenommene reiche Bilder der Seele ihm entgegen; gehen in ſeinem Orcheſter dann in Geſtalten ſo voll und farbenreich, wie bis dahin nie erſchaut, dieſelben auf; verſenkt er hier ſich in die Klänge und webt und führt die Stimmen, trennt und verſchmelzt ſie wieder im Vollgefühl der Wirklichkeit, wie dort nur im leichten Andeuten es ihm ſollte möglich werden; ſchöpft immer tiefer dann ſein Geiſt aus dem Born der körperlichen Töne, blitzen immer eigenere, hellere Lichter in ihm und ſeinen Farben auf, wird geheimnißvoller immer die Stille der

Digitized by Google

Tiefe, werden kühner, freier, leichter ſtets die Schritte der Stimmen, bis auch hier endlich das höchſte Ziel errungen iſt und jede Stimme frei, als wäre ſie um ihrer ſelber willen und blos allein da, ſich ergeht, und alle dann doch in bewunderungswürdigſter Einheit ſich wieder umfangen, *) — mögen länger wir noch verkennen das in Tönen verklärte Bild jener Ideen von Freiheit und Emancipation der Völker, Stände und Individuen, welche mit gleichem Augenblicke ſich feſtgeſetzt hatten in den Gemüthern und das Idol, das Symbolum waren, um welch' alles Leben, alles politiſche, moraliſche und culturhiſtoriſche Streben der Menſchheit ſich bewegte, welche aber dennoch auch wieder untergingen in dem einen Gedanken, der einen Nothwendigkeit des Staats und ſeines Organismus?! — Aber das auch iſt es, wo nicht Jeder, der ſich berufen glaubte, Hand mit an das Werk zu legen, Beethoven zu erreichen, ja nur zu verfolgen vermochte, und wo die Klippe nun ſich in den Strom wälzt, an der ſo manches Schiff, beladen mit Früchten langer Mühen, ſeinen Untergang finden und ſonach manchen Nachtheil und Mangel auch wohl in das Gebiet unſerer ſchönen Kunſt bringen ſollte. Mit gleicher Kraft nämlich den Geiſt der Zeit, den vollen Geiſt zu erfaſſen und in Einheit zu bringen dann auch mit dem Leibe, — ſolche Kraft, ſolche Weihe war den Wenigſten nur verliehen worden, deren Namen in der Folge auch nicht verſchwiegen werden ſollen, und mag die Gewöhnlichkeit ſelbſt bisweilen Stunden und Augenblicke erleben, wo der Zuſammenhang zwiſchen Unendlichkeit und dem Endlichen ſie fühlt und wo auch ihr noch ein Blick geſtattet iſt aus dem Reiche dieſes in die Unermeßlichkeit jener, ſo war ſie doch vorzugsweiſe nur fähig, das äußere Material zu erfaſſen, zu begreifen; und wie daher ihr Streben meiſt blos an die Form ſich lehnte, welche Beethoven geſchaffen, und wie ſelbſt das Produkt jener ihrer lichteren Augenblicke lediglich nur fußte auf dem Boden dieſer Form, ſo konnte es, bei dem von jeher gebräuchlichen und in der Natur der Sache gewiſſermaßen auch begründeten Ueberbieten der Glanzmomente im Falle öfterer Wiederholung, denn auch kaum wohl anders kommen, als daß der Leib im Kreiſe der Gewöhnlichkeit dem Geiſte entrückt ward und in der Ueberbietung ſeines Charakters dann eine Verzerrung des eigentlichen Kunſtweſens ſchuf, die, wenn ſie ſich aufwarf zum Bilde des muſikaliſchen Zuſtandes der Zeit, eben deshalb wohl Recht hatte und geglaubt werden mochte, weil ſie das Werk der Gewöhnlichkeit erſchien. Beethoven — wie überreich der Strom ſeiner Empfindung hervorquillen und dann in der Darſtellung

*) Es ſchweben mir bei dieſem Bilde vorzugsweiſe Beethovens ſieben letzte Sinfonien (bis zur neunten) vor.

Digitized by Google

auch sich ergießen mochte, niemals doch brach er eigentlich die vorgezeichneten Linien einer weise gewählten Form, sondern erweiterte sie nur; aber weil die Gränzen dieser Erweiterung dem weniger hellsehenden Auge sich entrückt hatten, weil nicht Jeder noch den Zügel, den die geistige Einheit dieser Erweiterung anlegte, zu erkennen vermochte, ward die That derselben nicht selten auch verwechselt mit einem völligen Durchbruche, einer völligen Entfesselung von allem Zwange künstlerischer Regel, und der erste Schritt auf dem Wege zur Entartung künstlerischer Freiheit war geschehen. Das Mißverstehen der Zeit, ihr so häufig unklarer, verworrener Begriff von Menschenwerth, Bürgertugend und Bürgerehre prägte auch hier in der Kunst sich aus: die Emancipation der Völker wie des einzelnen Individuums, — so oft sie mißverstanden wurden in der Gesellschaft, im Staate und seiner Politik, eben so oft auch hier, — wie dort wollte auch hier die Menge, und desto mehr, je länger ihre Ideen dauerten und sich festgesetzt hatten in den Gemüthern, sie verstehen als eine völlige Entrückung oder Erhebung über das Gesetz, von wo bis zum Zustande unheilvoller Gesetzlosigkeit dann nur ein Schritt ist.

§. 210.

Trennung der Kunst von der öffentlichen Gesellschaft.

Eine zweite Hauptfolge, welche die Beziehungen der Zeitverhältnisse zur Kunst für die allgemeinen Gestaltungen dieser in gegenwärtiger Periode haben mußten, war wohl, daß die Cultur der Musik als eigentlich schöner Tonkunst sich stets weiter loslöste gewissermaßen von dem Kreise öffentlicher Gesellschaft, dem Kreise allgemeinen Volkslebens, und nach und nach das stets mehr ausschließende Eigenthum eines damit besonders bevorzugten gewissen Standes wurde. Das Ueberwiegen des politischen Interesses nämlich, das eben jene Verhältnisse auf ziemlich dem gesammten europäischen Occident unverhinderlich hervorriefen, und das selbst den moralischen und intellectuellen Antheil an dem allgemeinen Culturzustande mehr und mehr in den Hintergrund zu drängen im Stande war, leitete nicht allein, so weit kein unmittelbarer Zusammenhang zwischen denselben und dem allgemeinen Volksleben bestand, die öffentliche Aufmerksamkeit auch von dem Bestreben der musikalischen Künste ab, sondern machte es in seinen Ursachen und Wirkungen oft und verschiedener Seits sogar unmöglich, sich diesen nur mit irgend welcher einigermaßen fördernden Theilnahme zuzuwenden. Wir haben gesehen, *) unter welchen

*) Vergl. das vorhergehende Kapitel.

Digitized by Google

Umſtänden das neunzehnte Jahrhundert über Europa und vorzüglich über die drei Länder, in denen die muſikaliſche Cultur ſeit länger denn einem ganzen Säculum ſchon ihren Hauptheerd aufgeſchlagen hatte, über Frankreich, Deutſchland und Italien, hereinbrach, und wie nicht allein die volle Hälfte unſerer gegenwärtigen Periode hindurch dieſe Umſtände keinerlei dauernde Aenderung erlebten, ſondern in ihren Wirkungen auch weiter hinaus noch faſt immer dieſelben blieben: vermochten ſie vielleicht nicht, die Luſt und die Freude der Völker zu und an der Muſik zu hemmen, ſo benahmen ſie ihnen die Mittel doch, ſolcher Luſt und Freude auch in der eigenen Cultur dieſer Kunſt eine größere und allgemeinere Ausdehnung zu geben. Wo die Mutter zu weinen hatte über die Opfer, welche an eigenem Herzblut die politiſchen Intereſſen des Tags mit unerbittlicher Strenge von ihr gefordert; der Vater zu beten nur und zu kämpfen, oft in drückendſter Noth, für das, was ihm von den Seinen und deren Gut noch geblieben; wo nie zuſammengeweſene Maſſen von Kriegsheeren einherzogen über die Fluren und vernichteten, mit Blut ertränkend, was ein zudem nur ſparſamer Segen des Himmels vielleicht noch geſchaffen; wo, bis auf eine einzige und auch dieſe Ausnahme nicht einmal durchgängig der Zeit nach hin, die Sorge der Regierungen wie der Einzelnen faſt einzig nur gerichtet ſeyn konnte auf Erhaltung, auf Schutz gegen Elend und Verarmung; wo alle dieſe und noch hundert andere dergleichen Zeichen in lauteſter Wahrheit redeten, da mußte die Stimme des lauteren, ungetrübten, heiteren, frohen Gemüths, kurz derjenigen Situation unſerer Seele wohl ſchweigen, in welcher mit wahrhafter Liebe, einer innigeren Sehnſucht und Theilnahme dieſelbe unſerer Kunſt ſich zuneigt. An der Stelle heiteren, muſikfrohen Volksgeſanges, an welchem der Sinn der Nationen, wie der Wille des Arbeiters ſich ſtärkt, erſchallte, und auch hie und da kaum, die wilde Weiſe oft dazu noch roher und ſelbſt ſittenloſer Kriegslieder, deren dem ſchuldloſen Weſen wahrhaftiger Kunſt niemals eigen ſeyn mögen. Die Claviere unſerer wärmſten Muſikfreunde — ſie waren meiſtens geſchloſſen oder öffneten ſie am liebſten ſich doch nur der Begleitung ſtillfrommen häuslichen Gebets; die einzelnen größeren muſikaliſchen Feiern, von denen nachgehends (im folgenden Abſchnitte dieſes Kapitels) wir erfahren werden, — — o daß ich es ſagen muß: im Dienſte der Noth, des Heldenruhmes oder kriegeriſch wilder, ſinnlicher Luſt nur befand bis auf wenige ſchöne Ausnahmen damals einzig ſich die Kunſt, und man glaube mir, in dem ſo lange frohlockenden, triumphirenden Frankreich war es in all' dieſer Hinſicht, und ungeachtet ſein Kaiſer auch an muſikaliſchen Schätzen glaubte Alles anhäufen zu müſſen, was irgend nur das beſiegte Ausland ihm Ausgezeichnetes darbot, gleichwohl nicht anders, denn in Deutſchland und Italien.

Digitized by Google

Daß indeſſen ganz die Kunſt ſich vergraben hätte in jenen ſonſt ſo weit außerhalb ihres Kreiſes zu liegen ſcheinenden andern Intereſſen, und ſomit in der Geſammtheit ihrer äußeren Erſcheinung ſogar ein Opfer vielleicht geworden wäre der eben geſchilderten Zuſtände, dazu hatte ſie anderer Seits wieder in der vorhergehenden Periode bereits eine zu hohe Bedeutung, Selbſtſtändigkeit und innern wie äußern Aufſchwung gewonnen, war ſie ſowohl in ihrem Innern durch einen zu kräftigen und unaufhaltſam in ſich fortſtrebenden Geiſt bereits belebt, als in ihrem Aeußeren auch an Mitteln und ſubjektivem wie objektivem Reichthum zu ſehr ſchon erſtarkt; nur mußte ihre Cultur, ihre innere wie äußere Pflege mehr einzelnen, beſonders dazu berufenen Kreiſen, der Individualität eines einzelnen, mit dieſem Berufe ſelbſt gewiſſermaßen abgeſchloſſenen Standes überlaſſen werden, und konnte nicht mehr ſo ſehr und in dem erweiterten Maaße denn vordem Gegenſtand oder Theil allgemeiner Volksbildung und Volksentwickelung bleiben. Daß für die Förderung der Muſik in ihren wiſſenſchaftlichen oder techniſchen Verhältniſſen, ihrem eigentlichen Organismus der Seele wie des Leibes, ein Nachtheil daraus erwachſen wäre oder auch nur hätte erwachſen können, vermag die Unbefangenheit und wer nicht blinde Vorliebe hegt für jene freilich leichter überſchaubare und durchſichtigere Einfachheit älterer muſikaliſcher Organiſation (um den Ausdruck hier zu gebrauchen) gewiß nicht zu behaupten; im Gegentheile ward auf ſolche Weiſe gewiſſermaßen eine Art von geiſtiger Centraliſation der Kräfte erzielt, die überall, in allen Verhältniſſen und Beziehungen des Lebens, wo ſie erſcheint, auch als der Träger höherer organiſcher Ausbildung und regerer wie kräftigerer Lebensentwickelung ſich bewährt, und werden wir z. B. gleich nachher, wo das außerordentlich raſche Aufblühen des Virtuoſenthums, durch welches gegenwärtige Periode auf ſo merkwürdige Weiſe ſich auszeichnete, vorzugsweiſe unſerer Betrachtung entgegentritt, den Grund davon kaum anderswo und jedenfalls mehr in dieſer Trennung der Muſik (Tonkunſt), als Aufgabe und Beruf eines einzelnen beſonderen Standes, von dem allgemeinen Volksleben oder der öffentlichen Geſellſchaft, denn in der vorhin betrachteten ungleich größeren Freiheit, Maſſenhaftigkeit und Spielluſt, welche eine gewiſſe Sympathie der Zeitverhältniſſe auch in unſeren Kunſtgeſtaltungen hervorrief, zu ſuchen haben. Ihrer eigentlichen Beſtimmung als ſchöner Kunſt jedoch mußte dieſelbe dadurch ohne Zweifel aufs Neue und um ein Bedeutendes zwar entrückt werden, da dieſer Beſtimmung zu Folge ſie eben ein Eigenthum des Volkes, der allgemeinen Menſchheit ſeyn ſoll, und nicht etwa blos nach Seiten ihrer — um ſo zu ſagen — Conſumtion, ſondern materiell ſogar, indem ihre volle Heiligung, ihren ganzen Zweck ſie erſt erreicht, wenn das Volk auch, die

Digitized by Google

öffentliche Gesellschaft an ihrer organischen Pflege, an ihrer Cultur Theil nimmt, die Bildung der Seele, des Gemüths und desjenigen innern Vermögens, das den Menschen zum Menschen erhebt in diesem Leben, und zu welchem vorzugsweise die Musik in engster Beziehung steht, in sich zu vollenden.

§. 211.

Fortsetzung.

Mag es seyn, daß Vieles zu dieser und solcher Gestaltung der Dinge auch von dem bedeutenden Grade ästhetischer wie technischer Vollendung, den die Musik bis zum Beginn der gegenwärtigen Periode und im Verhältniß zu ihrer früheren Geschichte in so auffallend kurzer Zeit zwar erstiegen hatte, beigetragen wurde. Die allgemeine Bildung, mit strengerer Consequenz an den Rythmus der Zeit, namentlich was Sachen der Entwickelung anbelangt, gebunden, vermochte dem kühnen Fluge nicht zu folgen, den das einzelne Talent, der erwachte Genius in dem einzelnen Individuum genommen. Aber die Zeit mit ihrem Inhalte ist es ja auch, von der ich allen Zustand ableite. Man kann nicht sagen, daß es an dem Willen eigentlich gefehlt hätte, ferner auch den alten Antheil an der inneren wie äußeren Cultur der Musik zu behalten. Beethovens erste Clavier- und andere Compositionen waren nicht so bald erschienen, als in allen Repositorien nur einigermaßen theilnahmsvollerer Dilettanten wir sie wiederfinden konnten, und in Beethoven concentrirte sich doch — wie früherhin gezeigt — der musikalische Abdruck der Zeit. Allerdings hafteten auch diese ersten Werke des Meisters, ihrer größeren Frische ungeachtet, immer noch in der so eben selbst theilweise mit durchlebten Vergangenheit; indeß beweist ihre schnelle Verbreitung nichts destoweniger den guten Willen der öffentlichen Gesellschaft, den Fortschritten, welche die Kunst gemacht, erschienen für ihre Kräfte sie auch noch so kühn, sich dennoch nicht zu entziehen. Vermochte sie dennoch nicht zu erringen, was sie zu erringen trachtete, so lag der Grund davon gewiß auf einer andern Seite, und läßt keine andere als solche sich bezeichnen, denn die in der Erfahrung als unumstößlich bestätigte Wahrheit, daß die allgemeine Bildung niemals sich dem Rhythmus der Zeit zu entrücken vermag, so soll eine andere Ansicht recht gern die Ursache der hier zur Betrachtung gekommenen Erscheinung vorzüglich in dem Umstande suchen wollen, daß die Kunst der Töne in ihren praktischen wie theoretischen Theilen bereits einen zu hohen Standpunkt über der allgemeinen Befähigung erlangt hätte, und es wird damit der meinigen keineswegs widersprochen, vielmehr geraden Wegs nur beigestimmt.

Nicht anders verhält es sich mit der ebenfalls schon laut gewordenen Meinung, als haben zu jener, in die Zeit der gegenwärtigen

Digitized by Google

Periode fallenden, merklichen Trennung der Muſikcultur vom öffentlichen Leben vorzüglich auch die jetzt erſt begonnenen häufigeren Reiſen der einzelnen Virtuoſen und ſonſtigen praktiſchen Muſiker beigetragen. Es iſt wahr, niemals vorher noch war das Reiſen der praktiſchen Künſtler eine ſo häufig vorkommende Erſcheinung, denn in gegenwärtigem Augenblicke daſſelbe zu werden anfing. Auch früher hatten virtuoſe Sänger und Inſtrumentaliſten Reiſen unternommen, auf denen ſie ihre errungenen Fertigkeiten gewiſſermaßen zur Schau ausſtellten, aber daß gar keine anderweitige feſte Beſtimmung, kein gewiſſermaßen im Voraus abgeſtecktes Ziel ſich noch daran geknüpft hätte, war ohne Widerſpruch ſeltener der Fall. Die Niederländer zogen — ſchaarenweiſe möchte ich ſagen — einſt nach Italien und Deutſchland, weil ſie wußten, daß der Mangel an guten Muſikern ihnen die beſtdotirten Anſtellungen dort bot. Daſſelbe war es, was ſpäter die Italiener ſo häufig nach Deutſchland, Frankreich, England und in andere Länder führte. Daß ein Künſtler eine Reiſe aber unternommen hätte, ohne ſolchen weiteren beſonderen Zweck und ohne zu wiſſen vorher und beſtimmt zu haben über das Wie lange, Wohin und Woher, und blos um durch Concert- und dergleichen Produktionen ſich Geld und Ruhm zu erwerben, wie jetzt auf einmal in Menge wir ſie wandern ſehen von einer Stadt zur andern, ohne Gränze, ohne Plan, Concerte gebend blos oder andere dergleichen Vorſtellungen, die Bedürfniſſe des Lebens in möglichſt vollſtändiger und bequemer Weiſe zu befriedigen, — ein ſolcher Fall kam unleugbar nur ſelten vor. Eben ſo wahr auch iſt, daß durch das ſonach jetzt ſo häufig werdende Reiſen von bloßen Concertgebern eine Concurrenz gewiſſermaßen eröffnet ward, die, um des höchſt möglichen Lohnes gewiß ſeyn, zu den äußerſten Anſtrengungen auf Seiten der einzelnen Betheiligten aufforderte und, da das Verhältniß des Gewinnes ſich blos richten konnte nach dem Verhältniſſe der erworbenen und verdienten Bewunderung, dieſe aber lediglich an die äußerſte, materielſte Seite der Virtuoſität ſich lehnt, zu den größten Anſtrengungen in der techniſchen Ausbildung zwar, die eine allgemeinere Muſikcultur dann unmaßgeblich bald weit hinter ſich zurücklaſſen mußte. Ziehen wir die beſondere Perſonalgeſchichte zu Rathe: während früher kaum *einen*, finden wir jetzt auf einmal zehn und mehr praktiſche Muſiker auf dergleichen Wanderungen, von denen ein Jeder dem Andern es zuvor thun will in der virtuoſen Leiſtung, und während ſo die Forderungen an den Mechanismus, mit welchem dann nach und nach auch die Theorie im Zuſammenhange zu bleiben ſich bemüht, fort und fort ſich ſteigern bis endlich hin zu ſchwindelnder Höhe, tritt auf Seiten der öffentlichen Geſellſchaft die Luſt, auch nur zu verſuchen ihre Befriedigung, immer mehr zurück, ſchließt die Pflege der Muſik ſich ſtets enger einem gewiſſen

Digitized by Google

Kreise an, der, einen für sich abgeschlossenen Stand endlich bildend, darin dann auch seine eigentliche und nächste Aufgabe findet. Allein welche Umstände waren es, die auf einmal jetzt solch' große Menge praktisch tüchtig gebildeter Künstler in das nomadische und sonach von so unendlich großen Folgen gewesene Leben übersetzten? — Keine anderen als jene in den sonstigen Verhältnissen der Zeit bedingten, — jene durch politische Aenderungen herbeigeführte Aufhebung so mancher großer und schöner Capelle, so manchen großen und von den begabtesten Talenten besetzt gewesenen Chors oder andern öffentlichen musikalischen Instituts; die dadurch herbeigeführte ungleich geringere Aussicht auf versicherte Versorgung, und die gleichwohl vorhandene große Anzahl von Musikbeflissenen, die in ihren Studien bereits so weit herangerückt waren, daß einen andern Beruf zu wählen ihnen die Möglichkeit fehlte. *) Die Noth zwang zu Steigerungen aller Art, denen die öffentliche Cultur nicht zu folgen vermochte, und weil der Künstler die Kunst macht, schloß diese denn auch, abgesehen von jeder weiteren Beziehung, in jenem sich ein. Klagen wir übrigens nicht unbedingt darüber: wir werden unter den besondern Früchten, die das Treiben brachte, auch manche goldene erschauen. **)

§. 212.

Wiederaufblühen italienischer Herrschaft.

Eine dritte Hauptfolge endlich, welche die Beziehungen der Zeitverhältnisse zur Kunst für die allgemeine Gestaltung dieser jetzt unausbleiblich haben mußten, war — das Wiederaufblühen italienischer Oberherrschaft. Ich komme damit auf eine der seltsamsten, merkwürdigsten Erscheinungen in der gesammten Geschichte moderner Musikentwickelung zu reden. Als Gesang noch zum einzigen oder doch vornehmsten Organ künstlerischer Entäußerung des musikalischen Genius diente, hatten von selbst gewissermaßen Umstände jeder Art Italien ein europäisches Scepter in die Hand gegeben. Die Objektivität der Darstellung sympathisirte mit der Leidenschaftlichkeit seiner Charaktere und seine durch Klima und Erziehung geförderte reichere Produktivität an schönen Stimmen mit der Art und Ausschließlichkeit derselben. Als aus sich selbst aber die Musik zu schöpfen auch anfing, als im Gefühle ihrer Kraft einen mehr subjektiven Charakter sie annahm und der reinen Instrumentalmusik einen gleichen Antheil auch einräumte an ihren

*) Vergl. das vorhergehende Kapitel, besonders die §§. 204 ff.

**) S. den folgenden Abschnitt dieses Kapitels.

Digitized by Google

Gestaltungen, da reichte die bloße Leidenschaftlichkeit der Charaktere eben so wenig mehr aus, als jene Produktionskraft ein Uebergewicht noch für sich hätte in Anspruch nehmen können, sondern fand ein heimathlicheres Eden die Kunst in der ungleich größeren Tiefe des deutschen Gemüths oder der französischen Fantasie. Von da an theilten Deutschland und Frankreich die Herrschaft mit ihm, und je mehr, deutlicher und klarer ihre Bestimmung, ihr Wesen verstanden wurde, desto einflußreicher gebehrdete sich nach allen Seiten hin vorzüglich auch deutsche Musik und deutsche Sitte in ihrer Behandlung. Die bisherige Geschichte hat in den unzweideutigsten Zeichen gelehrt, wie von dem Augenblicke an der Italienismus der Kunst immer siegreicher, entschiedener und bestimmter zurückgedrängt ward fast allein in seine Gauen, und als Gluck mit seinen Nachfolgern nun auch Seele und warmes Leben den zum Höchsten an die Operationen des denkenden Geistes bis dahin gefesselten Formen einzuhauchen verstand, — wie alsdann dieser Sieg, errungen auch von einer übermächtigen Macht, nur desto vollständiger, ja so durchgreifend sich gestaltete, daß selbst die italienische Musik, ungeachtet ihres innigen Verwachsenseyns in nationaler Eigenthümlichkeit, sich kaum noch einem umgestaltenden Einflusse von daher zu erwehren vermochte. Wie hätte auch da können der Psyche ihr ewiges Recht noch vorenthalten bleiben, als innere und äußere Bildung den Völkern gestatteten, dies Recht in der Kunst nicht minder denn im Leben und in der Wissenschaft zu begreifen, zu verstehen und zu erfassen, und als ein allgemeinerer Culturtrieb das große Lebensprincip auch mehr und mehr zu entrücken schon anfing dem blos sinnlichen Glauben, in welchem das Dogma der italienischen Musik vorzugsweise wurzelte!? — Und dennoch sollte diese, und im neunzehnten Jahrhunderte zwar, wo der Rhythmus der Zeiten doch jene Bildung unzweifelhaft auf einen bedeutend höheren Grad schon wieder gebracht haben mußte, zu einer allgemeineren Herrschaft sich abermals aufschwingen? — Die fast noch gegenwärtige That widerspricht nicht. Hatte dem erwähnten Einflusse sie in soweit sich vielleicht unterworfen oder geöffnet, daß auf den Trümmern ihres früheren Seyns sie ein ungleich schöneres Wesen noch für sich zu erbauen vermochte? — Die That will dessen nicht zeugen. Wunderbar! und wunderbarer noch, wenn das wenig innige Verhältniß wir auch in Erwägung ziehen, in welchem die italienische Musik bei ihrem festeren Beharren in älterer Form und Sitte fortan zu dem modernen Elemente stand, das ausschließlich doch in aller Musik lebte, athmete und ordnete, das geistige Wahrheit will blos in schöner sinnlicher Form und keineswegs in dieser allein aufzugehen bestimmt ist, wie der italienische Genius, durch die That erwiesen, wähnt, und das, dem antikclassischen

Digitized by Google

Principe, das vor Allem an das Wort in der Musik sich lehnt, also in dem Vocale auch seinen nächsten Wahlplatz hat, — diesem Principe entgegen vorzugsweise in der Instrumentalmusik seine Offenbarung sucht, *) welcher Musik, als eines besonderen Gegenstandes der Liebe und Zuneigung, der italienische Genius aber längst, anderer, nämlich deutscher und französischer Pflege für immer sie überlassend, mehr und mehr sich begeben hatte. Auch nicht hier, in der Kunstrichtung selbst sonach, und weit weniger noch, denn dort in dem Verhältnisse der allgemeinen Volkscultur zu dem Standpunkte höherer, wahrhaftigerer Kunstbildung, liegt ein Anhaltspunkt für die Deutung der gleichwohl in der That bewiesenen Erscheinung! — Doch gesehen auch haben wir, daß mit Eintritt in die gegenwärtige Periode, in das neunzehnte Jahrhundert, die Musik gewissermaßen aller Selbstständigkeit in Hinsicht auf belebende, leitende und fördernde Kraft sich begab, daß von dem Augenblicke an sie nicht so sehr mehr denn vordem und namentlich in der eben vergangenen Periode den Trieb zum ferneren Leben, die Schwingen der Erhebung aus sich selbst, aus dem eigenen Vollgefühle innerster Lebenskraft und innerster Lebenssehnsucht hervorholte und beim besten Willen auch nicht hervorzuholen vermochte, daß von dem Augenblicke an vielmehr in die Fesseln der Zeit und deren Verhältnisse sie sich wieder zu begeben hatte, und die Röhren, durch welche Nahrung und erhaltender, pflegender Balsam ihr zufließt, nur dort auch anzuschrauben; und das gesehen, dessen überzeugt, wirft auch das Bild der Zeit mit einem Male erhellende Strahlen auf jedes hier scheinbar, beim ersten Anblicke, vorhandene Dunkel. Hinweg gezogen einmal all' lebendigeres Interesse der Völker von unsrer Kunst, und zugewandt dasselbe anderen, außer ihr liegenden Dingen, blieb für sie auch Nichts mehr übrig, als blos von der Seite sich zu zeigen, wo ihr Erfassen die wenigste Anstrengung, ein blos solches Zusammenraffen der Kräfte erfordert, welches eine zweite ungleich größere Thätigkeit noch zuläßt; erschöpft einmal an Geist und Leib in dem Antheile, den alle Welt zu nehmen nothgedrungen war an den gigantischen politischen und anderen außerkünstlerischen Gestaltungen der Zeit, konnten die künstlerischen keineswegs mehr berufen seyn, solche Anstrengung vielleicht noch zu vermehren, sondern mußten, pflichtgemäß fast, der bloßen Erholung und was diese zu schaffen vermag, dem Reiz der Sinne und dem Spiel des Vergnügens wenn nicht ausschließlich, so doch einen ungleich größeren Raum gestatten, denn der geistig tieferen Thätigkeit, dem eigentlichen Genusse der Seele; und einmal aufgeschwungen

*) Vergl. das siebente Kapitel der ersten Periode, besonders §§. 65 ff. und die dort angezogene Stelle.

Digitized by Google

endlich zum Beherrſcher jedes intellektuellen wie künſtleriſchen Verhältniſſes konnte die im vollen Materialismus befangene Zeit nicht anders auch, denn dies ihr Gepräge zugleich jenen als charakteriſtiſches Merkmal aufdrücken, — zu allem welchem nun aber ſich hinzugeben die Kunſt nicht etwa in ihrer bis dahin erlangten deutſch-franzöſiſchen Geſittung, ſondern was zu bieten und zu dulden allein die ſinnlich erſtarkte italieniſche Muſik vermochte. Die deutſche Muſik, ſammt ihrer franzöſiſchen Milchſchweſter, — bereits zu groß waren ſie bis zum Beginn der gegenwärtigen Periode in der geiſtigen Verklärung geworden, als daß blos zu einem erholenden, unterhaltenden Spiel der Sinne ſie hätten dienen können, das die in andern Anſtrengungen ſchon erſchöpfte Zeit nothwendig von ihren Geſtaltungen forderte, und je lauter dann dieſe Nothwendigkeit ihnen gebot, entweder zu begeben ſich der ehrbaren Größe, was der Adel ihres eigenen Gefühls aber nicht zuließ, oder zu öffnen den Markt einem andern, für die einmaligen Bedürfniſſe befriedigender wirkenden Kram, deſto eilfertiger und vorherrſchender auch drängte die italieniſche Muſik ſich auf demſelben vor, ſofern ſie eben das reichere Mittel dieſer Befriedigung gewährte.

In Wahrheit — ſo groß ward, durch die Verhältniſſe der Zeit begünſtigt, dieſe neue italieniſche Herrſchaft und ſo allgemein verbreitet, daß, ungeachtet ihres nächſten Beharrens bei der Oper und überhaupt der Vocalmuſik, ſelbſt da noch ihr Arm bemerkt werden konnte, wo doch materiell ſogar Deutſchland und Frankreich fortan den Vorrang vor Italien noch behaupteten. Ich meine in der Inſtrumentalmuſik. Ich habe Beethoven vorhin als denjenigen bezeichnet, welcher zuerſt und vor Allen verſtanden, die Forderungen der Zeit in der Kunſt und ſpeciell in der Inſtrumentalmuſik durch Erzielung einer ungleich größeren Freiheit und Maſſenhaftigkeit zu verwirklichen, und ich fürchte nicht, von irgend einer Seite her in dieſer Anſicht widerlegt zu werden; aber ich widerſpreche derſelben ſelbſt auch keineswegs, wenn ich jetzt auf einmal die Inſtrumentalmuſik ſogar nicht von der neu gewonnenen Oberherrſchaft der Italiener — wenigſtens nicht gänzlich ausſchließen zu dürfen meine. Allerdings war Beethoven, und wer den von ihm eingeſchlagenen Weg zu verfolgen ſtrebte, längere Zeit das einzige und höchſte Idol, um welches das noch vorhandene öffentliche Muſikleben ſich drehete; indeß hatten kaum die Klänge der ſo äußerſt reizend befundenen italieniſchen Oper die Gränzen ihrer Heimath nach Nord und Süd wieder durchbrochen, als, nicht allein ſie ſelbſt in Theatern und Opernhäuſern, ſondern Uebertragungen von ihnen auf Inſtrumente oder welches andere Organ auch hier wiederhallten im Zimmer, in den Salons wie in den Concertſälen. Es bedarf der Mühe nicht mehr, den Grund davon hier noch

Digitized by Google

einmal zu wiederholen; nur die Thatsache mag in Erinnerung gebracht werden, daß in Wahrheit von dem Augenblicke an selbst ein Beethoven und wer mit ihm war, so gewiß die ganze Zeit sich in ihm verklärt hatte, nur das Eigenthum der Geweiheten lange Zeit noch blieb, und jedes weitere Bedürfniß, das Reich des Virtuosenthums, als in seinem Wesen den Tendenzen der italienischen Musik vollständig entsprechend, ausgenommen, fast (auf irgend eine Weise) einzig entlehnt wurde von den Italienern.

§. 213.

Fortsetzung.

Deutschland — so unendlich groß in seiner Kraft! — sogar unser gutes Vaterland vermochte sich der Erniedrigung nicht zu entziehen, und bleibt auch ihm Entschuldigung genug in dem harten, unerbittlich strengen Willen des Geschicks, so möchte ich um des Grundes doch mindestens ein Paar Decennien laufender Periode aus seiner Kunstgeschichte streichen können, da, auf diesen Augenblick hinschauend, der spätern Nachwelt Stoff sogar bleibt, einer Charakterschwäche es zu beschuldigen, so ungerecht der Vorwurf um der Paar Dutzend Talente willen erschiene, die — allerdings! — statt zu schweigen lieber, wenn sie den Strom nicht hemmen oder keinen lauteren Lebensruf in sein Brausen hinein thun konnten, sich hergeben mochten zu einer Nachahmung, welche, weil so schnurstracks der ganzen Natur zuwider, doch Nichts zu Tage förderte als bloße Carricatur, und welche der oberflächlichen Anschauung dann so leicht zum Anhaltspunkte dienen mußten, den deutschen Beruf zur Kunst bei Weitem dem der Italiener nachzusetzen. Namen zu nennen ist nicht hier der Ort; dazu wird das folgende dritte Kapitel dieser Periode geeignetere Gelegenheit geben; aber gewiß ist, daß nur Wenige es waren, denen Sinn und Charakter festzuhalten geboten an dem alten wohlerrungenen Eigenthume, und die in unerschütterlicher Treue gegen sich selbst, gegen Volk und gegen Kunst, deren Seyn und Wesen ihnen aufgegangen war in durchsichtigster Klarheit, sich keineswegs und auf keinerlei Weise berücken ließen von den Vortheilen des Augenblicks, und so, wenn meist auch duldend, ankämpften gewissermaßen gegen die Zeit, sich erhoben über dieselbe und warteten dort, bis das Schwungrad des Zeitensystems vom günstigeren Geschick den Stoß erhalten werde, der kräftig genug und geeignet seyn möchte, auch die allgemeine Bildung mit der bereits erlangten Ausbildung der Kunst für sich in Einklang zu bringen. *) Die gute

*) Ich bitte, in der folgenden Periode, bei den Darstellungen der neuesten Geschichte, sich an diese Stelle wieder zu erinnern.

Digitized by Google

Kaiserstadt Wien sogar — um den öffentlichen Kunstinstituten auch Aufmerksamkeit zu schenken —, welche in früherer Periode so musterhaft und edel den übrigen großen Städten in Aufnahme einer völlig deutschen Oper vorangegangen war, wo in Händen eines Kaiserlichen Beschützers der Stolz der deutschen Kunst so lange geruht hatte, — selbst diese Stadt ließ mit ihren großen Opernhäusern sich von dem Sturme fallend berennen, und verschmähete es nicht, endlich sogar seine erste Bühne, die den Weiser abgab an dem Uhrwerke deutscher Dramatik, einem italienischen Impresar (Barbaja) in Pacht zu geben, und meinte dieser auch, um gelegentlichen Vortheils willen hie und da einem deutschen Talente entgegenkommen zu müssen, so war solch' Entgegenkommen doch schlechterdings nichts Anderes, als das letze Mittel zur Verführung, wo neben alle übrigen Anstalten durchaus in ein italienisches Gewand sich hüllten.

Frankreich — war es anders dort?! — Der Glanz, womit Napoleons Herrschaft die Stadt Paris umgeben, und die seltenen Auszeichnungen an Lohn und Ehren, deren die Künstler dort sich in der Regel zu erfreuen hatten, machten dieselbe zum Sammelplatze vieler ausgezeichneter Talente; allein welche eingebornen sich darunter befinden mochten, mußten ihre Studien, ihre Bildung sie nicht erwerben lediglich durch Italiener? mußte nicht diese allein ihnen zum Vorbild dienen? und waren, welche am Höchsten standen auf der Leiter des Ruhms und der Belohnung, es nicht Italiener? — Wenn im letzten Kapitel dieser Periode die Namen genannt werden, welche die Geschichte der französischen Musik aus gegenwärtiger Zeit vorzüglich aufzuzeichnen sich verpflichtet fühlt, so mag der Unkundige sich von den Personalverhältnissen derselben insbesondere zu unterrichten suchen, und er wird das Gesagte bestätigt finden. Soll es seyn, daß der Eine oder Andere darunter, daß selbst der eine oder andere Italiener sich aus der Knechtschaft allgemeiner Sitte hervorwand, und Zeichen tieferer Kunsteinsicht, reineren Kunstwillens und eines kräftigeren Genius von sich gab, — abgesehen davon, daß nur als seltene schöne Ausnahmen von der Regel sie erscheinen, hatten sie ihren Grund sicherlich meist nur in der Erinnerung an die Größe der eben vergangenen Vorzeit, welche in Paris lebendiger noch lebte denn irgendwo, oder waren es Früchte kräftiger Inspiration, die auch die Pracht der Umgebung wohl zu verleihen vermag, oder zeichneten sie endlich vornehmlich sich doch nur dadurch aus, was die Zeit als charakteristisch wollte, — kühne Freiheit und massige Kraft. Und Paris — — „Paris ist Frankreich!" ist ein alter, wahrer Spruch.

England, Dänemark, Schweden — — persönlich weniger getroffen vielleicht von jenen, alle anderen Bestrebnisse weit überragenden

Digitized by Google

Erscheinungen der Zeit mochte hie und da dort eine frschere Spur älteren deutschen Einflusses sich noch aufbehalten haben, *) ganz frei aber, ganz unangetastet von der jetzt auflebenden, italienischen Herrschaft blieben auch sie nicht, und vergleichen wir ihre Repertoires, so stellt zum mindesten ein weit öfterer Wechsel der deutschen mit den italienischen Werken, ein weit größerer Antheil der letzteren an den Vorstellungen sich heraus, als vordem, so wie Cammer- und Concertsaal bei den fortdauernden Verbindungen, in welche der deutsche Musikalienhandel sich mit diesen Ländern seit länger schon gesetzt hatte, demselben Strome auch ausgesetzt seyn mußte, der über diesen, welcher stets sich der Zeit zum Dienste zu ergeben pflegt, einen vielgestaltigen Italienismus neben nur wenigem beibehaltenen älteren Fond hinwegspülte. Holland insbesondere hatte alle musikalische Bedeutung verloren. Rußland — theilte es das Geschick des übrigen Nordens, so muß ihm gleichwohl nachgerühmt werden, daß die deutsche und französische Virtuosität zum mindesten bei ihm stets eine vorzugsweise Förderung dadurch fand, daß es dieselbe zu schützen und zu belohnen nach Verdienst niemals unterließ. Spanien, Portugal und das übrige Süden aber war ja früher schon der Milchsohn italienischer Zeugungskraft.

§. 214.

Fortsetzung.

Vergessen wir über die Klage aber die Bewunderung auch nicht, die andern Sinnes Italien in Hinsicht auf solch' Erringen einer neuen allgemeinen Herrschaft in der musikalischen Welt unleugbar verdient. Wie günstig nämlich die mancherlei Zeitumstände auch darauf hin- und einwirken mochten, immer gehörte dazu noch ein Begreifen, ein Durchdringen der Zeit, und dies nicht etwa blos in der Richtung, in welcher die Zeit ihre Beziehungen zur Kunst äußert, sondern umgekehrt auch in derjenigen, in welcher die Kunst wieder ihre Beziehungen hat zur Zeit, also gewissermaßen in einem gedoppelten, in einem gegenseitigen Umfassen derselben, was unbedingt eine vielfache, eine immerhin bewunderungswürdige Stärke des Geistes wie des Charakters voraussetzte. Der innere Geist der Zeit, ihre Stimmung mochte mit dem Charakter, den Tendenzen der italienischen Musik wohl in einem annähernden, harmonischen Verhältnisse sich befinden, indem was jene forderte vornehmlich von der Kunst, diese am vollständigsten zu bieten im Stande und bereit war; doch hat die Zeit selbst auch

*) Von England und Schweden z. B. ist hinlänglich bekannt, daß ächt deutsche Tonwerke dort fortan und zu einer Zeit sogar noch geliebt und hochgeschätzt wurden, als selbst in ihrem eigenen Vaterlande nur selten man dergleichen zu hören bekam.

Digitized by Google

manche Veränderungen, Erweiterungen und Vermehrungen, besonders im Material der Kunst hervorgerufen, und lagen solche entfernter hie und da einer bis jetzt in Italien stereotyp gewordenen Gewohnheit, so konnte sie, aller inneren Sympathie mit dieser ungeachtet, gleichwohl um ihrer selbst willen sich deren keineswegs wieder entschlagen, machte vielmehr der italienischen Musik zu einer der ersten Bedingungen, diese Veränderungen ꝛc. ebenfalls und dergestalt zwar in sich aufzunehmen und mit sich zu vereinbaren, daß ihr Geist, ihr Charakter selbst dadurch nicht gestört, nicht verändert werde. Andern Seits mußte durch Verminderung allgemeiner Kunstpflege der Druck der Zeit nicht minder hie und da einen Mangel, eine Beengung der Gränzen, vorzüglich in Betreff der technischen Fähigkeiten, hervorrufen, der gleichwohl nicht im Einklang stand mit den Forderungen, die jene ihre Stimmung wieder an die Leistungen selbst zu machen sich berechtigt fühlte, und auch solchem Mangel also hatte Italien, wollte es herrschen in der Zeit, nothwendig und vollständig zugleich abzuhelfen. Noch ist nicht der Ort hier, specieller, als die allgemeine Andeutung zuläßt, in die Sache einzugehen, aber wem entginge auch blos bei solcher noch der Glaube an die eminente Energie, die dazu gehörte, der günstigsten Zeitumstände ungeachtet, über alle solche Hindernisse hinaus sich eine Herrschaft, wie bezeichnet, zu erwerben? — Mochte die Zeit ihren Weg vielleicht allein finden in das Herz der Kunst, und insbesondere zwar durch die italienische Musik, so mußte die Kunst doch wieder in aller ihrer Aeußerlichkeit sich für solchen Eingang auch eignen, und dies zu verwirklichen, blieb bei obwaltenden Verhältnissen immer noch Aufgabe Italiens, nicht zu gedenken der Nothwendigkeit, welche für den Charakter desjenigen, der zuerst Hand an solches Werk zu legen bestimmt war, aus dem Materialismus der Zeit noch erwuchs, durch die Kraft des Genius, welche jenes erforderte, nicht das Bewußtseyn seiner selbst und seines äußerlichsten Verhältnisses zur Welt zu überflügeln und so diesen, seinen Genius, in sich allein vielleicht verlieren zu lassen, was der Wahrheit der Ausgleichung zwischen Kunst und Zeit unbedingt hätte hinderlich werden müssen. Ueberzeugen wir uns noch mehr von alle Dem durch Betrachtung dessen, den Italien gewissermaßen als den Vorkämpfer bei seinem sonach heranbrechenden Siegeszuge über ziemlich ganz Europa voranschickte, und in welchem sich dem zu Folge alle die dazu erforderliche geistige und materielle Kraft gleichsam concentrirte. Dieser war Giacomo Rossini, jener Mann, der, 1792 zu Pesaro (einem kleinen Städtchen in der Romagna) geboren, in seiner Jugend mit seinen Eltern Musik machend und singend in Armuth umherzog, nachgehends aber die umfassendsten Studien machte, mit seinem Talente, einer unermüdlichen

Digitized by Google

Thätigkeit und einem beispiellosen Glücke auch einen mächtigen Griff that in das Räderwerk des Zeitenorganismus, deßhalb eben so lange der höchsten Bewunderung als der heftigsten Anfeindung ausgesetzt blieb, und jetzt, in diesem Augenblicke, ausruhend von der unsäglichen Arbeit des vollbrachten Werkes, und nachdem beide Welten fast im Geiste ihn gesehen und verehrt haben, in Bologna, wohin nach einem vieljährigen Aufenthalte in Paris er sich wieder gewendet, durch allerhand wohlthätige Stiftungen, zu denen ein wohlerworbenes unermeßliches Vermögen ihn in den Stand setzt, seine Lebensaufgabe glaubt vollenden zu müssen.

Es war im Jahre 1812, als Rossini mit der ersten von seinen im Ganzen nun die Zahl 26 erreichten Opern hervortrat, *) und im Jahre 1817 auch schon — kann man sagen — beherrschte seine Muse ziemlich alle Theater Italiens, Frankreichs, Englands, Deutschlands u. s. w. und von da herab das gesammte Leben und Treiben der Musik: **) ein Erfolg, der bis zur letzten seiner Arbeiten sich steigerte dann in einem Maaße, daß jetzt der Klang des Namens Rossini ein welterfüllender genannt werden muß, da nicht blos Europa es war, das jene aufnahm, sondern über den Ocean hinaus auch bis auf die andere Halbkugel dieselben drangen. Das Meiste dazu trugen die Opern: „Tancredi", „Barbiere di Seviglia", „Otello", „Cenerentola", „la gazza ladra", „Armida", „la Donna de lago", „Semiramide", „le siège de Corinthe" (Umarbeitung der älteren Oper „Maometto") und „le Conte Ory" wohl bei. ***) Lassen wir daher sie auch vornehmlichst den Anhaltspunkt für unsere folgende Betrachtung abgeben. In ihrem innersten Wesen angeschaut muß jede gerechte Critik alles dramatische Element, allen höheren dramatischen Kunstwerth ihnen unbedingt absprechen, und wer da weiß, als welch' unerschöpfliche Quelle von Fehlern aller Art dieser eine große Mangel in jedem Augenblicke sich zeigt, vermag die Größe des Vorwurfs auch zu ermessen, die vom Standpunkte der Kunst aus ich unverholen Rossini's Leistungen hiermit mache. Dabei macht sich — um all' meinen Glauben auszusprechen — selbst in ihren grammatischen

*) „Demetrio e Politio", welche im genannten Jahre auf dem Teatro della valle zu Rom aufgeführt wurde.

**) Man sehe oben; und die Oper wird, als nächstes musikalisches Kunsteigenthum des Volks, unter allen Verhältnissen und immer die Hauptrichtung moderner Musikentwickelung bezeichnen

***) Ich nenne „Wilhelm Tell" nicht, weil, obschon unter allen die musikalisch werthvollste, diese Oper gleichwohl den geringsten Antheil an Rossini's historischer Bedeutung haben dürfte.

Digitized by Google

Theilen eine Leichtfertigkeit, Sorglosigkeit und Unaccurateſſe bemerklich, daß ſelbſt die mindeſte Strenge nur kopfſchüttelnd und mit bedauerlicher Miene über den Partituren zu weilen vermag. Und dennoch ſollte, konnte und mochte ein ſolch' unermeßlicher Wirkungskreis ſich um eben dieſe Opern ausbreiten? Wäre die hohe Kunſtbildung, die ernſtere, tiefere Anſicht, welche die Welt vom Weſen, vom Wollen, Sollen und Vermögen unſrer Kunſt in letztvergangener Periode gewonnen, ein kurzer, leerer Traum nur geweſen?! — Ein Räthſel könnte die Erſcheinung uns bleiben, hätten wir nicht vorhin ſchon in den Verhältniſſen der Zeit die vollſte Löſung gefunden. Der unerſchöpfliche Reichthum von lauter wohlklingenden Melodien, die, dem Ohre ſchmeichelnd, ſogleich ſich dieſem, unwiderſtehlich und unauslöſchlich oft, einprägen und Jeden faſt zum unmittelbaren Nachſingen reizen; die wunderbar große Mannigfaltigkeit reizender Verzierungen, womit dann jene Melodien insbeſondere ſich noch umgeben, unbekümmert um ſonſtige Wahrheit und Correktheit der Zeichnung; und die außerordentlich leichte Faßlichkeit, ſonnenhelle Popularität endlich, worin alle dieſe Melodien, Verzierungen ꝛc. ſich der Wahrnehmung vorſtellen, — alle dieſe und dergleichen Dinge, welche der italieniſchen Muſik ſo eigenthümlich und welche Roſſini in eben jenen Opern in einer ſo ſtaunenswerthen Ueppigkeit und Kraft entfaltet, — alle dieſe Dinge waren es, welche allein der in der Zeit zur Geltung gekommenen ſinnlichen Leidenſchaft der Völker auf Seiten der Kunſt zu entſprechen, ja wo möglich eine noch höhere Belebung zu geben vermochten, und welche daher, da das moraliſche Zeitverhältniß auch jedwede der öffentlichen Geſellſchaft angehörende Muſik nöthigte gleichſam, keinen dahin zielenden Effekt ihrer Organe zu ſparen, auch der Muſik eine durchgreifende Herrſchaft in jener Zeit erringen mußten, in welcher am meiſten, iede andere Eigenſchaft zurückdrängend, ſie ſich offenbarten.

§. 215.

Fortſetzung.

Doch iſt damit auch der Umſtand, daß Roſſini in Perſon — um das Gleichniß noch einmal zu gebrauchen — als der Vorkämpfer erſchien bei dem Siegeszuge, den die italieniſche Muſik jetziger Periode wieder über ziemlich ganz Europa begann, ſchon zur Genüge erklärt? — Keineswegs und ſo lange nicht, als im Allgemeinen wir zugeſtehen müſſen, daß die bis dahin aufgezählten Eigenſchaften der italieniſchen Muſik überhaupt auch angehören und daß ein vielleicht höheres Maaß derſelben auf Seiten Roſſini's gleichwohl noch nicht im Stande geweſen wäre, dieſen zu dem außerordentlichen Epochenmann zu erheben, als welcher allen

Digitized by Google

Zeichen zu Folge er doch offenbar erscheint. Sehen wir zurück. Ich meinte vorhin, die erneuerte Herrschaft des Italienismus habe nicht blos durch seine innere Sympathie mit der Zeitstimmung hervorgerufen werden können, sondern eine Vereinbarung seiner mit den hie und da der Zeit angehörigen besondern äusseren Kunstgestaltungen auch erfordert, und — hier ist es, wo insbesondere Rossini's so höchst merkwürdige historische Bedeutung beginnt. Die Fortschritte, welche in Frankreich, Deutschland u. s. w. die Instrumentalmusik gemacht, waren ein Eigenthum der Zeit geworden, dessen dieselbe sich niemals mehr zu entäussern vermochte, und dessen Beibehaltung und Verwendung daher Bedingung blieb, mochte welche andere Gestalt sie sonst von der Kunst überhaupt auch fordern. Hätte Rossini Nichts gethan, als nur mit einer Reihe süßer, reizender Melodien seine Opern ausgestattet, im Uebrigen dieselben aber bestehen lassen in der einmal geltenden italienischen Manier, bei aller möglichen Größe und Schärfe des Reizes seiner Weisen wäre das Recht des Vortritts gleichwohl eben so sehr auf Seiten manches andern seiner Collegen auch gewesen; indessen indem er jene Bedingung auch und im genügendsten Maaße zwar zu erfüllen verstand, indem er es war, der die deutschen und französischen Instrumentaleffekte, wenn zunächst auch nur in einer gewissen Massenhaftigkeit, in seinen Opern zugleich verwirklichte, der das fremde Süße im heimathlichen Gewande gewissermaßen den Völkern zu bieten wußte, war ihm vor Allen auch der Zutritt und die freundlichste Aufnahme bei diesen gestattet. Hundert und mehr Mal schon haben unsere Schriftsteller Rossini als denjenigen Tonsetzer bezeichnet, von dessen Opern in Italien wie in Frankreich eine völlige Revolution der Instrumentirung ausgegangen sey, aber nirgends noch finde ich, wenn die Thatsache auch erweislich feststeht, einen zulänglichen Grund dafür angegeben. Geschmachtet lange genug hatten die Völker unter der Strenge des Napoleonischen Schwertes, und erschöpft an Geist und Leib verlangten von allem Genusse, der zu der Zeit, als Rossini zuerst auftrat, ihnen geboten werden sollte, vor allen Dingen sie Erholung, heitere Stimmung des Gemüths und sinnliche Lebensermuthigung, um der Anstrengung willen, die vielleicht später wieder ihnen werden könnte: in der Musik bot ihnen alles dies Rossini; doch konnte, was sie forderten, ihnen in dem Genusse auch nur werden, wenn mit diesem nicht das Gefühl eines etwaigen Rückschrittes auch erwachte, wenn er geschah in einmal nach Aussen hin gewohnter Weise: der in der Musik hier kein Abgehen von der Sitte ihnen zumuthete, war Rossini; und so ward, was er gab, denn vor Allem auch begierig und dankend empfangen. Mehr noch: eine so große Menge Sänger mit der neuen Verbreitung der italienischen Oper aus Italien wieder nach Frankreich, Deutschland

Digitized by Google

und die übrigen Länder ſich überſiedeln mochte, ihre Zahl reichte gleichwohl für das vorhandene Bedürfniß nicht aus, und den in dieſen Ländern ſelbſt gebildeten, einheimiſchen, ging im Durchſchnitt diejenige umfaſſende muſikaliſche und techniſche Bildung noch ab, vermöge welcher allein ſie allen ſolchen Reichthum in der Verzierungskunſt, wie jener und wie der von der Muſik überhaupt geforderte ſinnliche Reiz nothwendig bedingt, hätten entfalten können; der geringe Aufwand, den die drückenden Zeitverhältniſſe in der künſtleriſchen Erziehung geſtatteten, und der ſchnelle Uebergang, der zwiſchen den verſchiedenen Lebensberufen in Folge jener nur zu häufig ſtatt fand, mochte es zu einer ſo großen als nöthigen Aufmerkſamkeit auf dieſen Gegenſtand nicht haben kommen laſſen; ſofort hilft Roſſini auch dieſem Mangel, der nach dem Bisherigen allein noch der Herrſchaft der italieniſchen Oper (Muſik) hätte hinderlich ſein können, (ſo weit als für den Augenblick nur immer möglich) dadurch ab, daß er alle zuläſſigen Verzierungen in ſeinen Partituren ſelbſt vorſchreibt und nur an deren pünktlichſtes Einſtudiren die in ſolcher Kunſt ungeübten Sänger bindet, was, als dem Gebrauch und dem Vertrauen zur Sängerkunſt zuwider, vorher keinem italieniſchen Componiſten wohl jemals einfallen mochte, was jetzt aber um ſo nothwendiger und wirkſamer für die italieniſche Kunſt war, als es dieſelbe den fremden Mitteln und Organen vollkommen zugänglich machte. Gewiß mit unwiderlegbarer Wahrheit ſagen Wendt und Stendhal in ihren ausführlichen Biographien Roſſini's: „Es iſt nicht ſo lange her, daß man in Deutſchland Roſſini's Muſik, welche das eigenthümliche italieniſche Geſangstalent *) vorzugsweiſe in Anſpruch zu nehmen ſcheint, in dieſer Hinſicht für unausführbar hielt, da ſich ſelten ein Sänger eine ſo halsbrechende Kehlfertigkeit zutrauen mochte, um dieſe Arien, welche noch dazu die Fiorituren alle ſelbſt genau vorzeichnen in ihrem ganzen Umfange vorzutragen. Wie hat ſich das indeſſen ſeit der Zeit, mit welcher Roſſini's Opern immer verbreitetere Aufnahme auf den deutſchen und übrigen, außeritalieniſchen, Theatern gefunden haben, geändert! — Unſere jetzigen Geſangskünſtler machen ihre fruchtbarſten Studien in dieſen, vorzugsweiſe die Stimme begünſtigenden Compoſitionen, welche durch die ſiegreiche Gewandtheit des Organs, die ſie mittheilen, den an ihnen geübten Sänger fortan zu jeder Leiſtung in ſeinem Gebiete befähigen und berechtigen."

Aber ſo ſteht Roſſini als ein Genius da, auf den die Schmähſucht, der Neid, die kalte Orthodoxie oder was immer für eine Leidenſchaft niemals

*) Richtiger wohl hätten ſie hier den Ausdruck Geſangsbildung gebraucht, denn an dem Talent zum Singen fehlte es auch den Deutſchen nie, nur blieb hier die Schule immer noch hinter dem Talent zurück.

Digitized by Google

ſo unbedingt den Stein hätte werfen ſollen, um ein Paar Leichtfertigkeiten, mit denen er der Schule Schwellen überhüpft, oder um ein wenig geringer Kümmerniß willen, die er hegte, den logiſch-äſthetiſchen Faden zu zerreiſſen; ſteht da als ein Genius, der von der Zeit berufen war, in der Kunſt ſie zu verklären, und der, indem er ihr folgte, ſeine ganze und höchſte Lebensaufgabe auch erfüllte; ſteht da als ein Künſtler, der mit ſeiner Kunſt die Geſchichte ſeiner Tage überwältigte, beide erfaßte mit einer Alles durchdringenden Gewalt, und ſo ſich ſelbſt auf den Flügeln der Zeit auch erhob zu einer der koloſſalſten Erſcheinungen unſerer Geſchichte, die eine ganze Epoche derſelben faſt — und nicht blos macht oder anfängt, ſondern in ſich abſchließt. Und — — war dazu eine mindere Kraft vielleicht bedürftig, als im Dienſte der Kunſt ſich zu erheben zu einem ihrer feſteſten Träger. — Es fällt mir nicht ein, der Kritik entgegen vom Standpunkt der Kunſt aus die Richtung, welche Roſſini in ſeiner Wirkſamkeit genommen, etwa zu vertheidigen, aber ich ſchreibe hier eine Geſchichte. Mag der Kritiker, wenn er Nichts hat, an was er ſich hält, als das kritiſche Objekt, den Mann verdammen; der Hiſtoriker kann es nimmer und auch jener nicht, will auch nur einmal auf die Geſchichte jenes Objekts Rückſicht nehmen. Ich bin überzeugt, Roſſini hätte welches Gebiet zu ſeinem Wahlplatz wählen mögen, er wäre ein großer Mann auf demſelben geworden, hätte als Sieger in jeder Hinſicht es behauptet: ein ſolch' durchaus befähigtes Kunſtgenie erſcheint er, ein Genie, das, geboren kaum, auf das ſchon weit zurückblickte, was Andere mühſam erſt erwerben; aber daß nicht ſich ſelbſt er der Kunſt, vielmehr die Kunſt ihm ſich zum Opfer bringe, war ſein Beruf. Nicht auch ermangelte das Genie der höchſten Intelligenz, und der befindet wahrlich ſich in dem geringſten Irrthum nicht, der Roſſini des Naturalismus zu beſchuldigen den Muth hätte, welcher ein offenbarer Widerſpruch auch wäre mit der That, zu der ich nicht etwa den muſikaliſch tüchtigen „Tell" blos rechne, ſondern die hier ich lediglich in dem finde, was Roſſini vollbracht hat. Wer einer Kunſt ſich zu unterwerfen vermag, daß ſie ſclaviſch ihm dient zu jedem Willen, der muß ihren geiſtigen Organismus auch durchdrungen haben bis auf den letzten Lebensnerv hin, und wer Roſſini näher kennt, denn blos nach ſeinen der Oeffentlichkeit vorliegenden Werken, hat von alle Dieſem mehr als einmal ſich zu überzeugen Gelegenheit gehabt. Indeſſen durfte bei ihm die Intelligenz zu keiner Gewiſſensſache gemacht werden, und ich komme damit auf die letzte Bedingung zu reden, welche die von der Zeit geforderte und realiſirte neue Herrſchaft der italieniſchen Muſik an ihren Vorkämpfer nothwendig ſtellte (ſ. oben). Aller Intelligenz und Genialität ungeachtet lag von jeher doch ein gewiſſes

Digitized by Google

Etwas in dem Manne, das niemals ihn bei der Kunst selbst irgend eine Befriedigung finden ließ, und war er seiner Kraft sich bewußt, so trat sofort auch eine innere Nöthigung daneben, von der Masse, wo möglich von Allem, was Ohren hat, bewundert, vergöttert zu werden: ein Gefühl, so lebendig, daß nicht selten seine Befriedigung ihm einzig nur Aufgabe schien, in welchem bei solchem Streben nun aber der Materialismus der Zeit auch sein vollstes Genüge erhielt. Man könnte wohl sagen, daß die Natur Rossini mit keiner der Einbildungen ausgestattet hat, durch welche in der Regel die Künstler und namentlich die Tonsetzer sich auszeichnen, doch dafür hatte in eines Gedankens Fesseln sie ihn gelegt, der zu Allem ihn vermochte, des Gedankens an Geld; freilich reell genug, um zum Schluß nun alle übrigen Räthsel über ihn auch noch zu lösen, und klar genug, um das Verhältniß zu erhellen, in welchem überhaupt Rossini und sein Wirken zu der Richtung der Zeit, wie ihrer Kunst, in gegenwärtiger Periode stand: ein Verhältniß, das, weil allein es Gegenstand der historischen Forschung sein kann, dieser dann auch verbietet, bei dem Gedanken selber länger, denn die Erklärung seiner innersten Nothwendigkeit fordert, stehen zu bleiben, und das er in der bisherigen Darstellung auch seine hinlängliche Erklärung gefunden haben dürfte.

Zweiter Abschnitt.

Besondere Wirkungen.

§. 216.

Neue Erfindungen, Erweiterungen und Verbesserungen in der praktischen Musik und deren Zweigen.

Von da zu den besonderen oder vielmehr denjenigen Folgen übergehend, welche jene im ersten Kapitel dieser Periode angedeuteten engen Beziehungen der Zeitverhältnisse zu unserer Kunst speciell in dieser und namentlich deren Formen, Mitteln und Gestalten hervorriefen und hervorrufen mußten, werde ich die Uebersicht vielleicht erleichtern, wenn ich hinsichtlich ihrer Ordnung dieselben an die im vorhergehenden Abschnitt dieses Kapitels aufgezählten allgemeinen Wirkungen derselben Beziehungen binde, zumal eine unmittelbare Verbindung zwischen Beiden kaum sich noch verkennen läßt.

Als die erste dieser allgemeinen Wirkungen erschien uns: größere Freiheit und Massenhaftigkeit im Satze. Selbst abgesehen von

Digitized by Google

der letzteren, an welcher der quantitative Begriff in der Regel zunächst haftet, durfte auch die erstere keineswegs blos als eine innere, als eine blos größere Beweglichkeit der musikalischen Erfindung, sondern mußte als in dem Aeußern der Darstellung auch errungen gedacht werden, und so stand ohne Zweifel eine bedeutende Erweiterung und Verbesserung der vorhandenen musikalischen Mittel unmittelbar mit ihr in Verbindung, die endlich, wie von selbst gewissermaßen, nothwendig auch zu mancherlei neuen Erfindungen in dieser Beziehung führte und führen mußte, so sehr und über allem Zweifel erhaben, daß in mancher Beziehung sogar eine solch' größere und extensive Freiheit sich schlechterdings nicht eher wohl erzielen ließ, als bis der Kreis der materiellen Mittel auch sich um ein Bedeutendes erweitert hatte. Und was in dem Betracht unserm Auge vor Allem entgegentritt, ist — eine Erweiterung des Orchesters, eine Vermehrung der organischen Kräfte.

Im zweiten Kapitel der vorigen Periode haben wir zu wiederholten Malen gesehen, wie weit die Kunst der Instrumentirung sich betreff der Verwendung mannigfaltiger Mittel bis zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts ohngefähr schon ausgedehnt hatte. *) Vor Allen waren es Haydn und Mozart, die, namentlich durch die in neuer Form behandelten Sinfonien und Ouvertüren veranlaßt, von 1780 ohngefähr an, auch hierin der alten Gewohnheit manch' energischen Stoß damals zu versetzen sich berufen fühlten, und einem neuen Instrumente über das andere unbedingten Antheil gestatteten an der orchestrischen Darstellung. Der größere Reichthum der Ideen, der sie belebte, verlangte es so, und was sie schufen in der Beziehung ward, wie so vieles Andere von ihnen, ziemlich allgemeine Norm, mindestens dem Aeußeren nach, wenn auch die innere Kraft, welche sie dadurch entwickelten, meist unerreicht bleiben mußte. Indessen waren durch die Größe und Gluth des Genius dieser Männer manche andere Geister geweckt, gehoben und erwärmt worden, und waren unter diesen und solchen Geistern auch nicht lauter solche von tieferer innerer Kraft, so waren doch viele darunter von innerem lebendigem Muthe, der, wenn er nicht eine gleiche Einheit zwischen Form und Gehalt, als bei den Werken genannter Heroen ihm unverkennbar entgegen leuchtete, zu erreichen vermochte, um seiner eigenen Geltung willen doch in der Form zum geringsten sich glaubte bethätigen zu müssen, und der dann (unwillkührlich fast) zunächst gewöhnlich griff nach einer verstärkten Masse der Instrumente, um so mehr, als solche auch nur eine buntere Farbenmischung ihm gestatteten. So sehen wir nun kurz nach Mozart und Haydn

*) Vergl. besonders daselbst die §§. 173 ff.

Digitized by Google

ſchon hie und da einen neuen Stern hereinblitzen in das Reich des Orcheſters, ſo gewiß die Ausnahme, der einzelne Fall noch nicht als Regel angeſehen werden darf. Nun aber trat Beethoven auf. Wir haben uns einen Begriff über Weſen und Art ſeines Wirkens, über die Bedeutung ſeiner Erſcheinung zu verſchaffen geſucht. *) Gewaltigeres wollte er bringen im Innern; gewaltigere Mittel bedurfte er daher auch im Aeußern; und war die Wirkung, welche er hervorbrachte, eine vorher nie gekannte, ſo lag auch die Gefahr nicht mehr fern, daß man nicht etwa die Einheit blos, zu welcher er ebenfalls die größere Maſſe von Inſtrumenten zu verwenden wußte, und die Harmonie, in welcher dieſe ſtand mit der auch größeren Energie ſeiner Gedanken und Ideen, ſondern eher die Maſſe ſelbſt nur als Urſache davon erkannte, und daher dieſe auch zur Regel und Canon des Satzes und des orcheſtriſchen Inhalts erhob. Hat doch das Recht des Stärkeren im Aeußerlichen ſtets die Maſſe, den Glauben des Volkes für ſich. Beethoven zur Seite muß hier auch Cherubini wohl genannt werden, der, nach Jenes Vorgange, ſofort ebenfalls mit größern Maſſen zu arbeiten anfing und zum größten Theile nicht minder erreichte, was er wollte. Vornehmlich traf die Vermehrung und Erweiterung den Blaschor. Ich will zwei Beiſpiele anführen, die in ihrer Vergleichung den Beginn dieſer Erweiterung der orcheſtriſchen Mittel der Zeit nach ziemlich mitten in ſich einſchließen ſollen, und man mag daraus ermeſſen, wie ſchnell und weit jene um ſich griff. Im Jahre 1786 beſetzte Naumann das Orcheſter ſeiner Oper „Tutto per Amore“ außer dem Streichquartett mit zwei Flöten, zwei Hoboen, zwei Hörnern, zwei Trompeten und Pauken; 1812 gebrauchte C. M. v. Weber zu ſeiner Oper „der Beherrſcher der Geiſter“ neben dem Streichquartette ſchon zwei Oboen, zwei Clarinetten, zwei Pauken, alſo neun Blechinſtrumente. Welch' großer Unterſchied in der Quantität! und um wie viel größer, ziehen wir auch die maſſigere Klanghaltung der vermehrten Blechinſtrumente noch in die Berechnung! — Nicht genug aber. Roſſini erſcheint, läßt geigen, pfeifen, blaſen und trommeln in ſeinen Ouvertüren und Opern, daß die Wände zittern möchten, aber der Liebreiz ſeiner Melodien, die Einheit ſeiner Richtung mit dem Geiſte der Zeit hat alle Welt, alles Volk zu ſehr für ihn eingenommen, als daß man auch nur einen Augenblick auf den Gedanken hätte kommen mögen, hier trage er die Farben doch etwas zu ſtark auf, und die Maſſenhaftigkeit ſeiner Mittel ſey kein weſentlich integrirender Theil der Urſache ſeiner Wirkungen. Spontini dann ſuchte in ſeinen ſpäteren Werken wo möglich noch den Landsmann zu übertreffen,

*) S. vorhin beſonders die §§. 208. ff.

Digitized by Google

und mochten die Italiener sich gefallen in solch' allseitigem Zusammenraffen der praktischen Organe, so durfte der Franzose und der von den Schwachheiten der Zeit nicht minder angesteckte oder hingerissene Deutsche viel weniger zurückbleiben, da sie es ja gewesen, welche solchen Reichthum auf diesem Gebiete herbeigeschafft, und da hier von jeher ja ihr Ruhm, Vorzug und höhere Geltung vor den Italienern gelegen. Wo nur irgend ein Pinsel sich auffinden läßt, einen neuen Farbenstrich zu thun in das bereits colossale, hellschimmernde Gemälde, — er wird herbeigeholt und mit aller Anstrengung des Talents und der Taktik hingeworfen auf das Tableau, bis ein, durch die gänzliche Vermischung des Colorits zu fühlbar gewordenes Uebermaaß von selbst wieder zum Nachlaß führt. „Gott Lob!" — sagte der selige Zelter einst, als er aus dem Theater kam und den Zapfenstreich hörte — „da hört man doch einmal wieder eine sanfte Musik!" — so massenhaft erschien ihm schon damals der Aufwand im Orchester: wenn jetzt er außer dem Streichquartett noch die zwei Hoboen, oft vier Clarinetten und Basselhörner, zwei und mehr Fagotte, vier Hörner, eben so viele Trompeten, Posaunen, Ophycleiden, Trommeln, Pauken und was Alles noch, das schon seit Ende gegenwärtiger Periode und vornehmlichst durch französischen Uebereifer ins Orchester gekommen ist, und in der gebräuchlichen unaufhörlich massigen Verwendung zwar hörte, — vielleicht daß zu bloßer Ironie sein Urtheil sich nicht einmal mehr gestimmt fühlte.

§. 217.

Fortsetzung.

Eine solch' ungemeine Erweiterung des Orchesters führte nothwendig aber auch mancherlei Verbesserungen an den schon vorhandenen, wie Erfindungen von völlig neuen Instrumenten mit sich, da, abgesehen davon, daß durch letztere eigentlich eine wirklich reelle Vermehrung der organischen Kräfte möglich werden konnte, durch erstere allein man zu derjenigen bestimmteren Scheidung der verschiedenen Tonfarben, wie zu derjenigen Vermeidung eines Zusammenfließens des Colorits zu gelangen im Stande war, welche bei Anhäufung so ungleich vieler und mannigfaltiger Mittel desto nothwendiger und unerläßlicher erscheinen mußte, je näher diese Mittel oft in ihrem innern wie äußern Charakter mit einander verwandt waren, und je verschiedener der Effekt seyn sollte, den sowohl im Einzelnen als im Zusammenwirken sie hervorbringen sollten. Daher betrafen auch diese bloßen Verbesserungen schon vorhandener Instrumente eben so wohl als die Erfindung völlig neuer meist nur den Umfang und die Ausgleichung

Digitized by Google

der verſchiedenen Tonregionen, um durch Erweiterung dieſer der höheren, freieren Fantaſie einen möglichſt freieren Spielraum in dem darſtellenden Stoffe zu verſchaffen.

Das Streichquartett übrigens blieb — wie ich früher ſchon einmal ſagte — von jeder weiteren weſentlichen Aenderung ausgeſchloſſen, und die circa zehn Octaven, über welche ſich ſein Spiel der Klanggröße nach auszubreiten vermag, ſind wahrlich auch Raum genug für jede und wenn noch ſo bilderreiche Darſtellung. Erinnere ich mich Recht, ſo verſuchte der große Geiger Spohr *) zwar einmal, durch Verkürzung des ſogenannten Saitenhalters und Verbindung der Saiten in einem Bunde unter demſelben der Violine eine höhere Vibrationskraft und dadurch vielleicht auch eine vollere Klangmaſſe zu verleihen; allein nicht blos, daß dieſe Veränderung gar keinen Einfluß auf die ſonſtige Conſtruction und Produktionsfähigkeit des Inſtruments ſelbſt äußerte, ſondern ſie kam auch nicht einmal zur allgemeineren Einführung. Dagegen ſchienen die Blasinſtrumente auf jedem Schritte noch den geiſtigen Bewegungen der Tonſetzer wie Virtuoſen eine läſtige Hemmniß in den Weg zu ſtellen, und beſonders waren die letzteren es, welche daſſelbe wegzuräumen mit allen Kräften ſich angelegen ſeyn ließen.

Die Flöte nämlich fand in ihren Meiſtern Anton Bayer (früher Profeſſor am Conſervatorium zu Wien, jetzt Rechnungsverwalter auf dem Gute Reichenbach), Theobald Böhm (in München), Fürſtenau (in Dresden), Drouet (Capellmeiſter in Coburg) u. A. eifrige Verbeſſerer. Nicht nur, daß ihre Skala durch eine größere Anzahl von Klappen um ein Bedeutendes mehr ausgeglichen wurde, ſondern durch Verlängerung ihrer Röhre ward ihr Umfang nach der Tiefe hin, wo derſelbe am wenigſten auszureichen ſchien, auch noch mehr erweitert, und durch mancherlei andere Veränderungen in ihrer Conſtruktion ihre Anſprache und Spielweiſe um Vieles erleichtert. Aehnlich verhielt es ſich mit der Oboe, der Clarinette und dem Baſſethorn, in Beziehung auf welche vor Allen der raſtlos thätige Iwan Müller (in Caſſel) ſich große Verdienſte erwarb; und mehr noch mit dem Fagott, der beſonders in dem Herzogl. Naſſauiſchen Cammermuſikus und ausgezeichneten Fagottiſten Almenräder einen der thätigſten Förderer und Verbeſſerer in gegenwärtiger Periode fand. Die Verbeſſerungen ſelbſt alle ſpeciell aufzuzählen oder in einer förmlichen Beſchreibung ſogar ausführlich darzuthun, kann nicht hier meine Aufgabe ſeyn, ſondern

*) S. einen der ſpäteren Paragraphen dieſes Kapitelabſchnitts.

Digitized by Google

gehört der betreffende Unterricht darüber in die besondere Geschichte der einzelnen Instrumente und die biographischen Betrachtungen ihrer Vollbringer.

Von großer Wichtigkeit waren ferner die Verbesserungen, welche dem zu Folge auch die Blechinstrumente zu gleicher Zeit erfahren sollten, und wie dort, bei den Holzinstrumenten, waren es hier ebenfalls vornehmlich Deutsche, denen das Verdienst großer Leistungen für die Kunst zugestanden werden muß. Zunächst gehört dahin wohl die Erfindung oder vielmehr Entdeckung der Ventile an den Hörnern und Trompeten. Wie sehr die aus voriger Periode her schon bekannten Inventionshörner das Spiel auf diesen Instrumenten erleichtert und in den verschiedenen Skalenfolgen möglich gemacht haben mochten: eine volle Ausgleichung der einzelnen Töne und Tonregionen war auch dadurch noch immer nicht erzielt, nun aber, durch die Ventilhörner, und wenn eines Theils vielleicht auch etwas auf Kosten der charakteristischen Klangfarbe des Horns überhaupt, wirklich doch und vollkommen erreicht worden. Der Cammermusikus Heinrich Stölzel aus Pleß in Oberschlesien war es, der zuerst, und zwar im Jahr 1814, auf den Gedanken einer solchen Construktion des Instruments gerieth, und wenn ein Franzose, Namens A. Dauverné, noch 1826 damit als einer „von ihm so eben gemachten Erfindung" hervortritt, so ist dies eine jener Anmaßungen, deren wir in unserer Kunst schon zu oft an den Franzosen erlebt haben, als daß wir darüber sonderlich verwundert seyn könnten. Anfangs wurden diese Art Hörner nur mit einem oder zwei Ventilen gebaut, im Jahre 1830 aber trat endlich der Instrumentenmacher C. A. Müller in Mainz mit einem Horne von drei Ventilen auf, dem nun kein Ton in der Skala seines gesammten Umfangs mehr fehlte. Dann mag auch des sog. Cor à pistons noch gedacht werden, das der Pariser Professor und Horniſt Meifred baucte und der Brüsseler Instrumentenmacher Sax in ein Cor omnitonique verwandelte, obschon dasselbe im Grunde nichts weiter ist als ein wenig verändertes Inventionshorn. — So tief indessen alle diese Verbesserungen und Erfindungen in das Wesen der Harmoniemusik eingriffen, und so wesentliche Erleichterungen dem tondichterischen Bewegen in derselben dadurch verschafft worden waren, fehlte der Blechmusik insbesondere doch immer noch eine Gleichstellung mit der Rohr- und Geigenmusik dahin, daß sie ohnerachtet ihrer mehrfachen Posaunen in der Tiefe gleichwohl eines Stützpunkts entbehrte, so durchgreifend und voll, als erstere in dem Contrafagott und letztere in dem Contrabaß unleugbar besitzt, und um eine derartige Gleichstellung dann auch zu erzielen, erschien endlich die Ophicleide, oder Basse d'harmonie genannt, eine dem Contrafagott ähnliche Contra-

Digitized by Google

Gesammtgestaltung der praktischen Musik und ihrer öffentlichen Cultur als nicht minder wahr aus den Beziehungen, welche die Zeitverhältnisse mit ihren Folgen in der allgemeinen Kunstrichtung auf diese äußerten, hervorgegangen, sind: die außerordentlichen Fortschritte, welche jetzt der Notendruck im Vergleich zu früheren Zeiten erfahren sollte, und die Erfindung eines äußeren Maaßes für die Zeitverhältnisse in der musikalischen Bewegung.

Um über ersteren, den insbesondere in die Darstellung zu ziehen sich bisher nur selten Gelegenheit fand, einen zusammenhängenden historischen Ueberblick zu gewähren, bin ich genöthigt, etwas weiter auszuholen.

Wie zu seiner Zeit gemeldet, *) war es Ottavio Petrucci in Venedig, welcher die Kunst, auf gleiche Weise Notenwerke zu drucken, als man damals schon Schriftwerke druckte, ins Leben führte. Die gegen jeden historischen Satz leicht abergläubische Neuzeit hat in ihrer critischen Eitelkeit zwar auch diese Thatsache schon zu bezweifeln gesucht und durch allerhand vorgeblich aufgefundene Documente ein noch ungleich höheres Alter der Notentypendruck-Kunst beweisen, namentlich aber die Ehre ihrer Erfindung für Deutschland vindiciren wollen; indeß sind die Gründe, welche man bisher gegen jene allgemeine Annahme vorbrachte, noch zu unzulänglich und wenig authentisch, als daß der Geschichtschreiber wagen dürfte, eine weitere Rücksicht, denn ihre bloße Erwähnung in sich schließt, auf sie zu nehmen oder gar von dem, was erwiesen so lange als richtig gegolten, ohne innigere Ueberzeugung abzugehen. Johann Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig **) verbesserte dann diese Kunst und in einem Maaße zwar, daß die Nachzeit unbedingt ihn als gleichsam einen zweiten Erfinder derselben anerkennen mußte, da die Petrucci'sche Druckmanier bis dahin bereits so gut als ganz verloren gegangen war, und man meist mit den gegossenen Noten des Pariser Buchdruckers Jacques Sanlecque ***) sich beholfen hatte, die eben so weit aber von der Vollkommenheit Breitkopfscher beweglicher Typen entfernt waren, als die Notentypen, welche der Harlemer Buchdrucker und Schriftgießer Enschede, der ziemlich gleichzeitig mit Breitkopf lebte, verfertigte, schon der Zeit ihrer Entstehung nach als Nichts denn bloße Nachahmungen des

*) Man sehe besonders die §§. 74 ff. des vierten Kapitels der Vorgeschichte.

**) Geboren daselbst 1719, und gestorben als Chef eines ausgedehnten musikalischen Fabrik- und Handelsgeschäfts 1794.

***) Geb. 1558, gest. 1648.

Digitized by Google

Breitkopfschen Erfundes angesehen werden müssen, der nun um seiner wirklich seltenen Vollkommenheit willen, und weil bis dahin keine andere Art des Notendrucks bekannt war, allgemeine Norm für diesen blieb bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, wo nach und nach der Kupfer-Noten-Stich mehr Eingang fand. Daß die ungleich höhere Schönheit, wodurch dieser vor dem Typendrucke sich auszeichnete, dazu das Meiste wohl beitrug, läßt sich leicht begreifen; doch war auch er noch keineswegs geeignet, in die Verbreitung der (um mich so auszudrücken) musikalischen Werke ein regeres Leben und einen höheren Schwung zu bringen, indem, was die Eleganz auf der einen Seite hierin vielleicht förderte, von der Kostspieligkeit auf der andern wieder geraubt wurde. Tauchnitz in Leipzig wollte dem Uebel dadurch abhelfen, daß er die von Firmin Didot in Paris erfundene Stereotypie auf den Notendruck anwendete; doch trat er dadurch im Aeußeren dem Typendrucke wieder zu nahe, von welchem der gesteigerte Geschmack und der Reiz schönerer, eleganterer Formen das Wohlgefallen bereits abgewendet hatte, und es war somit in Wahrheit eine sehr wichtige Erscheinung, daß die gegen Ende des vorigen Jahrhunderts noch von Aloys Sennefelder erfundene Kunst der Lithographie jetzt auch auf den Notendruck angewendet und dadurch dem doppelten Bedürfnisse der Eleganz und Wohlfeilheit auf eine so sehr entsprechende Weise entgegengekommen wurde. Irre ich nicht, so ist die allgemeinere, wirksamere Einführung dieser Notenlithographie ein Verdienst der Handlung André in Offenbach, welche später auch den in England aufgekommenen Zinn-Notendruck nach Deutschland brachte, der jetzt ziemlich als allgemeinste Druckweise gilt und sowohl an Zeit-, wie an Geldaufwand die bedeutendsten Ersparnisse gestattet, was auf den Musikalienhandel dann und mittelbar durch diesen auf die gesammte öffentliche Musikpflege von dem wesentlichsten und quantitativ jedenfalls vortheilhaftesten Einflusse seyn muß.

Letzteres Maaß, den Chronometer, anlangend, treten mehrere dahin gehörige Bestrebungen uns entgegen.

Seit dem Entstehen einer förmlichen Mensuralmusik hatte man nach und nach auch immer mehre meist italienische Ausdrücke in der Terminologie eingeführt, welche gewissermaßen als accidentale Bezeichnungen der Tempi dienen sollten und nach altem Herkommen ja auch jetzt noch dienen. Welch' ungemein freien Raum aber diese Ausdrücke dem eigenen Ermessen und Gefühle des ausübenden Künstlers gestatten, weiß eben sowohl Jeder, als Wenige noch seyn werden, welche sich nicht von der Willkühr und den Zufälligkeiten schon überzeugt hätten, denen demnach ein Tonsetzer, der die lebendige Vorführung seiner Dichtung einem Zweiten und Dritten überlassen muß, Preis gegeben ist, da wahrlich doch wenn nicht der größte,

Digitized by Google

doch ein großer Theil der Wirkung eines Tonwerkes lediglich von der richtigen Wahl seines Zeitmaaßes bei der Ausführung abhängt. Nicht zu gedenken, daß selbst der richtigste und feinste Geschmack hierin das Falsche wählen kann, hängt diese Richtigkeit und Lauterkeit für sich auch noch von so manchen momentanen Nebenumständen ab. So lange die Objekte der Darstellung sowohl als die Darstellung selbst sich noch in dem Kreise einer gewissen schönen Einfachheit und markigen Fülle des einen Hauptzustandes der Seele oder Vorstellung hielten, mochte die Sache angehen, so oft auch wohl schon damals der Mangel eines sichereren Maaßstabes in dieser Beziehung gefühlt wurde. Das eine Universelle, Ganze in blos seinen Hauptbeziehungen theilte sich eher dem fremden Urtheilsvermögen in seiner Wahrheit mit. Jetzt indessen, als ein ungleich reicheres, beziehungsvolleres Leben der Vorstellungen, Ideen und Gefühle sich in die Objektivität der Darstellung hineindrängte, als in dieser selbst dann auch ein weit figurenreicheres, bildervolleres Spiel hervortrat, als nicht mehr so sehr die Schönheit und Wahrheit des Ausdrucks allein den Gegenstand künstlerischer Bestrebungen ausmachte, sondern Vieles von diesen auch nur geschah zum bloßen Reiz der Sinne, — jetzt reichte jene unbestimmte Bezeichnung der Tempi um so weniger aus, und mußte letzterwähnter Mangel um so fühlbarer hervortreten, als das Sinnliche sich stets auch nur ermessen läßt mit den Sinnen, für welche die Bezeichnungen, die bis dahin im Gebrauch, aber schlechterdings keinen wesentlichen Stoff boten. Ein Mittel aufzufinden, durch welches das Maaß der Zeitbewegung eines Tonstücks mathematisch gleichsam bestimmt und abgemessen werden könne, ward Nothwendigkeit jetzt, wo Mangel an Bildung, Fähigkeit und Einsicht, wie entgegenstrebende Stimmung nur noch leichter denn ehedem das Falsche darin zu treffen vermochte, und wo die Richtigkeit des Zeitmaaßes doch ein um so höheres Recht noch hatte an der Wirkung eines Tonwerks. Mancherlei darauf hinausgehende Versuche wurden auch bei Zeiten schon gemacht, aber immer vergebens, und so laut das Bedürfniß sich aussprach, seine volle, genügende Befriedigung folgte doch erst 1815 durch den von dem Wiener Hofmechanikus Johann Nepomuk Mälzel,*) der auch im Bau einiger sehr kunstreicher Automate sich auszeichnete, erfundenen sog. Metronom, der durch andere Mechaniker, besonders aber durch Gottfried Weber, dann eine sehr wesentliche Vereinfachung in seiner Construktion erfahren sollte.**) Unbezweifelt kann ein solches Zeitmaaß nur

*) Geb. zu Regensburg 1772 und gest. vor einem Paar Jahren in Amerika.

**) Eine ausführliche Beschreibung des Mälzelschen Metronoms sowohl, als worin die hier angedeuteten Vereinfachungen desselben bestehen, findet man, außer meinem

Digitized by Google

zur allgemeinen Grundlage der Tempobestimmung eines Tonstücks dienen, und müssen die einzelnen, durch den Ausdruck gebotenen, feineren Nuancirungen der Bewegung immer dem Gefühle und der Einsicht des Ausübenden überlassen bleiben; aber auch nur die richtige Basis blos in Etwas gewonnen, und die Möglichkeit des Irrthums ist sofort eine weit geringere. Das erkannte selbst der von dem höchsten und innersten Wesen der Kunst heiß durchglühete Beethoven an, als er Mälzels Erfindung kennen lernte, und wenn sein damals ausgesprochener Wunsch, daß dieser Metronom allgemein eingeführt werden und darnach die Tonsetzer in Zukunft ihre Tempi bestimmen möchten, nicht so bald auch außerhalb der eigentlichen Künstlerwelt in Erfüllung gehen wollte, als selbst er hoffte, so lag die Schuld davon wohl einzig nur in der Anfangs etwas großen Kostspieligkeit der Maschine, wie in der seltenen Bereitwilligkeit des größeren Publikums, Etwas als ungenügend anzuerkennen, was so lange ihm hat genügen müssen.

§. 219.

Entstehen der Musikfeste und ihre Wirkungen.

Ueberlassen wir indessen jede weitere solche critische Anschauung der Sache der besonderen Lehre von dem musikalischen Takte und seiner Wissenschaft und schreiten lieber zu einer andern besondern Erscheinung fort, welche unmittelbar von der durch die Beziehungen der Zeitverhältnisse auf die Tonkunst und deren öffentliche Pflege erzeugten allgemeinen Liebe zu größerer Freiheit und Massenhaftigkeit, und namentlich von der letzteren, in dieser hervorgerufen wurde, und welche, bei der außerordentlichen Theilnahme, womit sofort sie in jedem Kreise künstlerischer Cultur und in den meisten Gegenden des gesammten musikalischen Europa's aufgenommen wurde, den augenscheinlichsten, weil äußerlichsten und sichersten Beweis zugleich liefert für das Vorhandenseyn jener in dem möglich höchsten Grade. Ich meine vor allen Dingen darunter die größeren Musikfeste, jene außergewöhnlichen musikalischen Feiern, die so häufig jetzt sowohl von mehreren einzelnen musikalischen Corporationen, als von den zerstreuten Kräften ganzer Gegenden, Länder und Städte durch gemeinschaftliche Aufführung insbesondere dafür berechneter, größerer Tonwerke begangen zu werden pflegen, und deren Entstehen ebenfalls erst in den Anfang der gegenwärtigen Periode fällt. Allerdings hatte England auch früher schon, aus Anlaß der seit vielen Jahren

---

„Universallexicon der Tonkunst" (Art. Chronometer), auch in meiner „Musikwissenschaft" pag. 303 ff.

Digitized by Google

dort eingeführt gewesenen jährlichen Gedächtnißfeiern Händels, dergleichen großartigere musikalische Concertproduktionen veranstaltet; indeß sofern dieselben zum Oefterſten doch nur jährlich einmal und an einem bestimmten Orte,*) auch lediglich zu dem einen Zwecke der Erinnerung an Händels einstigen Aufenthalt in England statt hatten, und in sofern auch blos die mehrfachen einzelnen Capell- und Chor-Institute der großen Hauptstadt Albions daran Theil zu nehmen pflegten, können, der häufig merkwürdigen Colossalität ihres äußeren Umfangs ungeachtet, diese Produktionen gleichwohl nicht im ganzen Sinne des Wortes denjenigen Feiern zur Seite gestellt werden, an welche heute wir bei dem Worte „Musikfest" zu denken gewohnt geworden sind, zu denen vertragsmäßig mehrere Städte und Gegenden die nöthigen Mittel zusammentragen, die sonach gewissermaßen das Princip der Volksthümlichkeit zugleich auch in sich schließen, wobei die Kunst nicht aus ihrem Kreise heraus blos dem Volke sich darbietet, sondern wobei im Volke selbst gleichsam, in der Gesellschaft und deren verschiedenen Kreisen zu lebendigerer Verkörperung sie sich vereinbart, die, andern Volksfesten gleich, auch wohl mehrere Tage zn dauern pflegen, und wie dergleichen keine Zeit noch, vor dem laufenden Jahrhunderte, so weit nur die Geschichte reicht, erwiesener Maaßen je gesehen hat.

Auch die größeren Gesangsfeste, welche gleich mit Anfang der gegenwärtigen Periode der damals neu organisirte Schweizerische Musikverein, dem einst Hans Georg Nägeli mit so vielem, unermüdlichem Eifer vorstand, in mehreren der bedeutenderen Städte der deutschen Schweiz veranstaltete, glaube ich noch nicht hierher rechnen zu dürfen, da, erfüllten sie einerseits auch die Forderungen, welche die Volksthümlichkeit an solche Feste stellt, sie anderer Seits doch, und vielleicht durch das Viele dort, der künstlerischen Bedeutung wenig Genüge leisten mochten, und indem überhaupt auch ihre Tendenz weniger dahin ging, die Kunst in ihrem Ganzen im Kreise des Volks zu pflegen, als andere gesellschaftliche oder kirchliche Zwecke des Volks, mit denen Musik verbunden seyn konnte, damit zu erreichen. Und Solchem zu Folge fällt dann das Entstehen von dergleichen Festen erst zusammen mit den dahin gehenden Bestrebungen und Unternehmungen des damaligen Cantors zu Frankenhausen, jetzigen Musikdirectors in Hildesheim, Georg Friedrich Bischoff**): eine Thatsache, welche dann ferner auch beweist, in welch' unmittelbarer Beziehung sogar diese Erscheinung stand zu den

*) In der Westminsterabtey zu London.

**) Geboren zu Ellrich an der Preußisch-Hannoverschen Gränze 1780.

Digitized by Google

damaligen eigentlichen, d. h. politischen und moralischen, Verhältnissen der Zeit. Datirt sich nämlich der erste Anfang unserer Musikfeste auch von dem Jahre 1810 her, wo genannter kunsterglüheter Mann aus scheinbar eigenem innerem Antriebe am 20. und 21. Juni eine Menge der ersten und angesehensten Künstler und Dilettanten der näheren und ferneren Umgegend um sich versammelte, um die möglichst großartigste Ausführung der „Schöpfung" von Haydn, der ersten Sinfonie von Beethoven und anderer geeigneter Werke nicht allein mit ungewöhnlich solenner Musikfeier zu begehen, sondern auch dem bei mehreren kleineren Vorgängen sich zu deutlich ausgesprochenen Verlangen des Publikums nach Mässenhaftigkeit und einer Vereinbarung der quantitativen mit der qualitativen Größe nachzukommen, so gewannen diese Feste doch eigentlich erst an der nöthigen Popularität, eine dauernde Wiederholung ihnen zu sichern, als sie wirklich sich an äußere besondere Begebenheiten im Leben knüpften, ihre nächste Veranlassung aus dem Kreise dieser zu holen anfingen. Für den Gründer der Feste selbst war eine solche Veranlassung die im nächsten Jahre (Monat August) von Seiten des französischen Gouvernements an ihn ergangene Aufforderung oder vielmehr Weisung, zu Ehren Napoleons in der Stadt Erfurt ein solches und zwar möglichst großes Musikfest zu veranstalten, dem er auch nachkam, und kaum ein Jahr später abermals nachkommen mußte. Aber zu ziemlich gleicher Zeit hatte sich auch zu Wien ein großer Theil der österreichischen Musikkräfte zu wohlthätigem Zwecke versammelt: ein Frauen-Verein, der sich daselbst zur Unterstützung im Kriege Verwundeter gebildet, war die Veranlassung. Eine ähnliche Erscheinung, nämlich die Noth der nach der Schlacht bei Leipzig in dem Lazareth zu Frankenhausen liegenden vielen kranken und verwundeten preußischen und schwedischen Krieger, forderte Bischoff 1813 zur Wiederholung eines solchen Festes auf; und hatten damit schon alle dieser Art Feiern die öffentliche Stimme im hohen Grade für sich gewonnen, so erhoben dieselben sich noch mehr in solcher zu einer derartigen wahrhaftigen Popularität, welche ein unauslöschliches Bestehen ihnen zu verbürgen im Stande war, als 1815 sie an den allgemeinen Jubel der Völker über Napoleons Fall und die europäische Restauration sich knüpften. Sehen wir die einzelnen Localchroniken durch, so finden wir zu jener Zeit und ziemlich durchgehends aus ein und demselben Grunde dergleichen Musikfeste begangen in allen Gegenden Deutschlands, in England, Dänemark, der Schweiz u. s. w., blos in Frankreich nicht, und für wen bedürfte das Warum noch einer Erklärung? — Solche Verbreitung weckte aber alsbald auch eine allgemeine Liebe zu der Sache, und nicht lange dauert es, so verbinden sich endlich sogar ganze und größere Cor

Digitized by Google

porationen, Städte ꝛc., von Jahr zu Jahr ein Fest solcher Art unter sich zu wiederholen. Erinnere ich in der Beziehung nur an den Elbmusikbund, an den Thüringisch-Sächsischen Musikfestverein, den niederrheinischen und rheinbaierischen, norddeutschen und welchen noch andern derartigen Verband, welchem neuerer Zeit denn auch schon Frankreich nachzuahmen strebte.

§. 202.

Fortsetzung.

In der Großartigkeit der Erscheinung lag übrigens zugleich auch die Nothwendigkeit ihrer großartigsten Wirkungen, und hier ist es, wo vor allen Dingen die sonach entstandenen Musikfeste in einer besonderen historischen Bedeutung hervortreten, und wo sie auf ihrem Tableau dann freilich eine Menge der hellsten und erfreulichsten Farben dem prüfenden Auge vorführen, doch leider fast eben so viele Schattenpartieen auch zeigen.

Aus der allerdings schönen und richtigen Idee, daß die vereinte Kraft nothwendig stärker sey und seyn müsse, denn die einzelne, — eine Idee, welche alle Verhältnisse des Lebens damals beherrschte, und überall in den Bestrebungen der Völker als erster Leiter gewissermaßen hervortritt, — waren die Musikfeste zu angegebener Zeit entstanden; aber der materielle Glauben auch, der wenn nicht einzig so doch zunächst diese und solche Idee belebt, brachte mit der Vereinigung der Kraft nicht minder einen Materialismus in das öffentliche Kunstleben, der hier seine Vortheile, dort aber eben so gewiß auch seine Nachtheile haben muß. Die magische Gewalt einer Centralisation des Geistes wollte sich dadurch unserer Kunst mittheilen, aber indem diese ihre Stoffe zunächst nur aus der Sinnenwelt nimmt, konnte nicht verhütet werden, daß man hie und da wenigstens auch blos bei der physischen Gewalt stehen blieb.

Es ist wahr, daß durch die Musikfeste, und einzig durch sie, manch' großer Genius geweckt, zu heroischerer, erschöpfenderer Kraftentwickelung angefeuert, und auf solchem Wege manch' bedeutendes, großartiges Werk ins Leben gerufen wurde, welches ohne sie vielleicht niemals wäre Gegenstand künstlerischer Bewunderung und Erbauung geworden. So haben wir Spohr's meisterliche Oratorien z. B. nicht unwahrscheinlich wohl allein ihnen zu verdanken, indem das erste von denselben *) ausdrücklich für ein solches Fest geschrieben wurde; und ähnlich verhält — was welt-

*) „Das jüngste Gericht," wozu August Apel den Text gedichtet hatte, und das — ominös genug — bei dem zweiten Bischofschen Musikfeste zu Ehren Napoleons aufgeführt wurde.

Digitized by Google

bekannt — es sich mit mehreren dergleichen Werken von B. Klein, Friedrich Schneider, Ferdinand Ries, C. M. von Weber, Mendelssohn-Bartholdy u. A., der Modernisirung und erneuerten Belebung mancher älteren großartigen Kunstgestalten, wozu ebenfalls sie die meiste und lauteste Aufforderung wieder boten, nicht zu gedenken. Jedoch sofern auch nur für dergleichen Schöpfungen, wie Oratorien, Cantaten u. s. w., alle diese Musikfeste Raum bieten, und von sich ausschließen, was nur irgend der Massewirkung fremd seyn könnte, läßt sich, dieser einzelnen, für sich höchst werthvollen Erwerbungen ungeachtet, für die Kunst überhaupt und deren eigentliche Cultur gleichwohl kein sonderlicher Gewinn von ihrer diesseitigen Wirkung absehen. Ich führe den Satz nicht weiter aus, weil er unmittelbar mit dem folgenden zusammenhängt, der ferner uns die Bildung so mancher Gesangs- und anderer musikalischer Vereine, die vordem wir fast nirgends in dem öffentlichen Leben vorfinden und die lediglich durch jene Musikfeste erst hervorgerufen und veranlaßt wurden, als eins der erfreulichsten Zeichen der Zeit vorführt, aber nicht minder auch darin keine sonderlich glückliche Frucht im Kreise ächter Kunstpflege zu erblicken lehren möchte.

Wie ich vorhin sagte, waren aus der Idee der Centralisation der Kräfte die Musikfeste ursprünglich entstanden, und es läßt sich nicht leugnen, daß durch die innigere Annäherung, welche um der Realisirung dieser Idee willen zwischen dem eigentlichen Künstlerthum und dem bloßen Dilletantismus (scheinbar) bewirkt werden mußte, der Popularisirung der Kunst auf der einen Seite ein bedeutender Vorschub geleistet wurde; indessen indem man bei der Realisirung keinen Schritt weit von der ersten Quelle, aus welcher die Idee selbst hervorgegangen, von der Hinneigung und Forderung der Zeit nach Massenhaftigkeit in allen Offenbarungen abzuweichen vermochte, lag auf der andern Seite in dieser Popularisirung doch Nichts auch als blos das Mittel, jene Richtung der Zeit nur mehr noch durch die That zu fördern, und solche Richtung kann keineswegs als mit der zur eigentlichen Bestimmung der Kunst gleichlaufend betrachtet werden. Das mathematisch Erhabene gleichsam wollen wir vollkommen in den Musikfesten für die Kunst erreicht finden, niemals aber kann dies auch von dem dynamisch Erhabenen gedacht werden, und doch schließt eben dieses nur das eigentliche Kunstschöne in sich. Die Männer leben noch, welche zuerst Hand an den Bau des Werkes legten, und sie können also ein lebendiges Zeugniß von der ungemeinen Größe der Arbeit noch ablegen, welche sie sich damals, bei dem gänzlichen Mangel größerer Musik-

Digitized by Google

körper, damit aufbürdeten. Noch war dieselbe indeß kaum vollendet, als Material zu ähnlichen und gleichen Bauten in Menge sich darbot. Der Musikvereine erstanden viele, aller Orten und in schnellster Folge. Verkennen wir ihren Werth nicht; aber indem sie ihre Ursache zugleich auch zu ihrem letzten Endzweck erhoben haben, dürften sie selbst wohl und die Lust im Leben, aber keineswegs die Kunst als solche gewinnen, und dürfte die Scheidewand, welche Künstler und Kunstfreund trennt und welche vorgeblicher Weise die Musikfeste niederreißen sollten, wenigstens vom Standpunkte ächter Kunst aus betrachtet, gerade durch sie nur noch fester, dauernder und undurchdringlicher geworden seyn. Berufe ich mich auf Thatsachen. Wie lange ist es, daß die Liebe zur Cammermusik (hier im eigentlichsten Sinne des Worts genommen), welche gegen Ende der vorigen Periode, zu Haydn's und Mozarts Zeiten, so schöne, wunderherrliche Früchte trug, und in welcher doch die wahrhafte Cultur musikalischer Künste ihren eigentlichsten Sitz hat, zusehends abnahm und mehr und mehr auf einen blos kleinen Kreis in Mitte des nächsten Künstlerthums sich beschränkte? — So lange, als die Liebe zur Massenhaftigkeit zunahm, die in den Musikfesten aber vor Allem sich verwirklicht. Wie lange her können wir es nennen, daß die Concertsäle immer öder und leerer werden, und unsere Künstler, wollen nur einigermaßen sie dieselben füllen, zu Quantitäten aller Art in der Leistung ihre Zuflucht nehmen müssen, in welcher ebenfalls dann keinerlei wahrhaft schöne Kunst erblüht? — So lange als mit dem Maaße der Quantität das Schöne zu messen wir in der Sklaverei gewohnt geworden sind, in welche wir dadurch uns begeben haben, daß wir die Cultur und Pflege unserer Kunst nicht den Einflüssen divergirender Zeitverhältnisse zu entreißen vermochten oder den Willen hatten. Von dem Standpunkte aus, welchen unsere Musikkunst mit Abschluß der vorigen Periode erreicht hatte und welchen alles Denken und Empfinden als den einzig wahren für schöne Künste darthut, ist ihr Weg zum Volke ein anderer, als durch die Musikfeste man zu öffnen den besten Willen hat. Sobald die Massen allein noch produciren, wird das Consumiren vermindert, und mit dem verfehlten Zwecke hört alle Wirkung auf. Nur wenn consumirend sie an der Produktion zugleich Theil nimmt, vermag auf solchem Höhepunkte eine schöne Kunst noch der Masse anzugehören, und nicht allein, daß darin ihre Aufgabe beruht, sondern es wird darin auch der eigentliche Begriff des Dilettantismus erfüllt und die Seite offenbart, auf welcher dieser das wahrhaft höhere Künstlerthum berührt. Lassen wir uns durch den einzelnen und zunächst in die Augen fallenden Gewinn nicht täuschen:

Digitized by Google

daß die öffentlichen Musikfeste bei ihren Anordnungen auch bei der ersten Idee beharrten, aus welcher sie entsprungen, ließ sie ungeachtet aller erfreulichen Größe ihrer Erscheinung auf die allgemeine Musikcultur gleichwohl höchst nachtheilig wirken, und es wird dies der Fall seyn, so lange sie kein anderes Princip künstlerischer Popularität in sich aufnehmen. Nicht daß sie unsere Kunst der Bestimmung der Veredlung der Menschheit näher führten, halfen sie vielmehr noch, was andere Verhältnisse der Zeit schon bewerkstelligten, *) dieselbe, d. h. in ihrer reinsten Gestalt, aus der öffentlichen Gesellschaft entfernen. Doch — sind sie selbst, in denen nach und nach wir den gesammten europäischen Occident dem deutschen Vorgange nachfolgen sehen, nicht ein Kind der Zeit? und warum sonach sie anklagen? —

§. 221.

Steigende Geltung des Virtuosenthums und höchster Flor desselben.

Es führt diese Betrachtung unmittelbar zu der zweiten allgemeinen oder Haupt-Folge zurück, welche die Beziehungen der Zeit zu den verschiedenen Verhältnissen und Richtungen der Kunst nothwendig für diese in specie haben mußten, indem wir als solche nämlich nichts Anderes als eben jene Trennung, weitere Entfernung der eigentlichen Musikkunst-Cultur von der öffentlichen Gesellschaft zu erkennen hatten.

Unterlasse ich, die Art und Weise dieser Entfernung, ihr eigentliches Wesen, wie die mancherlei Ursachen und andere Umstände, welche insbesondere noch damit gewissermaßen in Verbindung zu stehen gezwungen waren, hier wiederholentlich anzuführen. Am oben angeführten Orte sind die nöthigen Andeutungen darüber — und wie ich glaube — genügend gegeben worden. War der Mittelpunkt, das nächst erzeugende und bewegende Element der ganzen Erscheinung vornehmlich aber die von den Zeitumständen auf einmal geschaffene ungleich größere Anzahl von Künstlern im Verhältniß zu den vorhandenen Kunstämtern, und die daraus unmittelbar hervorgehende Nöthigung so mancher der talentvolleren Musiker, auf Reisen und durch Concertgeben die unabweisbaren Bedürfnisse des Unterhalts sich zu verschaffen, so bedarf es ohne Frage auch kaum eines weiteren specielleren Nachweises noch, wie jene allgemeine Wirkung der Zeitverhältnisse auf unsere Kunst zunächst die besondere einer steigenden Geltung und damit eines ungleich höheren Aufblühens des Virtuosenthums wieder im

*) Man sehe vorhin die §§. 210 ff.

Digitized by Google

Gefolge haben mußte. Als charakteristisches Zeichen der Zeit erkannten wir den Materialismus oder überhaupt die bloße Sinnlichkeit der Form; welche Forderungen daher an die Kunst gestellt werden mochten, vorzugsweise und im Allgemeinen gingen sie nur von diesem Gesichtspunkte aus; die so urplötzlich erstandene, bei Weitem größere Concurrenz auf dem Platze künstlerischer Consumtion drängte unwiderstehlich dann zu dem höchsten Aufgebot der Kräfte, jenen und solchen Forderungen möglichst in stets erhöhetem Maaße zu genügen; der Materialismus der ausübenden Kunst aber und die Sinnlichkeit ihrer Formen haben den vornehmsten Sitz in der ausschließlichen Virtuosität, und nicht allein daß sonach ein ganz neuer und zwar der sonnenhellste Tag für die gesammte Welt dieser in gegenwärtiger Periode gehofft werden durfte, sondern in Wahrheit auch sehen wir denselben erscheinen in einer Wärme, Klarheit und Pracht, daß, so weit unsere Geschichte reicht, niemals wieder, und weder vordem noch nachdem, dieser Theil unserer Kunst, und zumal in einer verhältnißmäßig so kurzen Zeit, solch' wunderbar raschen Schrittes dem letzten Endpunkte seiner möglich denkbaren Entwickelung und Ausbildung entgegen zu eilen auch nur scheinbar vermocht hätte, als in den drei ersten Decennien des laufenden neunzehnten Jahrhunderts thatsächlich dies der Fall seyn sollte. Wie Viel auch in dieser Hinsicht die vorhergehende oder jede andere (noch ältere) Periode gethan haben mochte: niemals kann es in irgend welchen Vergleich kommen mit dem, was jetzt auf einmal und fortdauernd darin geschah, und ohne so manch' andern Vortheil, den die Zeit brachte, damit außer Werth zu setzen, liegt unstreitig der größte und eigentlichste Nutzen, den unter dem Joche jener (der Zeit mit ihrem Inhalte) der Musik zu gewinnen noch gestattet seyn sollte, nirgends anders als eben nur hier, indem, wenn weiter auch Nichts, zum mindesten doch der Kreis des Materials, die physische Kraft, eine Ausdehnung, Erweiterung und reichere Gestaltung für sich dadurch erhielt, welche bei anderen günstigeren und geistig tiefer angeregten Verhältnissen dann eine ungleich größere Mannigfaltigkeit und reichere Bildungsfähigkeit im Gebiete und Sinne eigentlicher, wahrhafter Kunst auch möglich werden lassen, um so mehr, als bei aller Sinnlichkeit und bei allem Materialismus der Sache an und für sich und als bei aller Sparsamkeit und Einzelnheit, worin diese Fälle vielleicht nur aufgezählt werden können, solche ungemein schnelle Entwickelung der physischen Kunstkräfte doch auch nicht durchgehends blos geschah in ihrer einseitigen Richtung, in welcher sie von allem geistigen Zusammenhange sich losgesagt oder losgetrennt hätte, vielmehr bei gleichem Streben, und wenn überall nicht, so doch hie und da wenigstens, auch Keime eines — so zu sagen — künstlerischen Humanismus sich hervordrängten, die zu der Mög-

Digitized by Google

lichkeit glücklichen Erfolgs dann laut genug auch die Hoffnung auf ſolchen noch geſellten. — Ich will, um die Ueberſicht über den Gegenſtand zu erleichtern, aus dem Geſammtbilde die einzelnen Zweige und Gebiete des Virtuoſenthums hervorheben und jeden für ſich einer wenn auch noch ſo flüchtigen, doch beſonderen Anſchauung ausſtellen.

§. 212.

Fortſetzung.

Bei dem verbreitetſten und, als der Cammer- und Hausmuſik zunächſt dienend, auf die öffentliche Muſikcultur auch einflußreichſten Inſtrumente, dem Claviere oder Fortepiano anzufangen, ſo war daſſelbe allerdings ſchon ſeit Joh. Em. Bachs Zeiten durch Mozart und Clementi längſt den Händen einer bloßen, ſteifen, kalten Scholaſtik, in denen früher es vornehmlich ſich befunden, entwunden worden, und namentlich hatte der letztere mit der geiſtigen Tiefe und Seelenfülle des erſteren auch einen gegen früher bei weitem reiz- und glanzvolleren Reichthum der harmoniſchen wie melodiſchen Spielfiguren zu verbinden gewußt; *) indeſſen wie hoch und zu welch' (für damals) eminenter Ausbildung die Technik des Inſtruments auf ſolche Weiſe auch gelangt ſeyn mochte, immer waren für die Forderungen, welche nunmehr die Zeit zumal an ein ſolch' der öffentlichen Muſikcultur ſo ganz und gar und vorzugsweiſe anheim gegebenes Organ muſikaliſcher Bildungsweiſe ſtellte, die Gränzen, und zwar nach allen Seiten hin, noch viel zu eng, und mit jedem Tage, jedem Morgen — möchte man ſagen — ſehen wir daher auch neue Kräfte, dieſelben zu durchbrechen, ſich aufbieten. Johann Baptiſt Cramer **) — um nur die vornehmſten zu nennen — der Schüler Clementi's: wie ungleich bedeutſamer, kunſt- und gliederreicher entfaltet ſich bei ihm ſchon der Mechanismus! und müſſen wir von ihm an den ungemein hohen Aufſchwung datiren, welchen die Kunſt des Clavierſpiels die ganze gegenwärtige Epoche hindurch von Stunde zu Stunde in ſtets kräftigerem Fluge zu nehmen bethätigt war, ſo können wir auch kaum anders, denn die eigentliche Seele des wunderbar neuen Lebens ihn nennen, das jene jetzt auf einmal und ſtets mehr und friſcher athmete. Vorzüglich waren es die Mittelſtimmen in dem harmoniſchen Spiel des Inſtruments, denen er eine höhere Bedeutung beilegte, und die durch ihn, worin ſie vorher kaum erſchienen, in ein melodiſcheres Ebenmaaß mit den Ober- und Unterſtimmen

*) Vergl. hier die §§. 176 ff. des zweiten Kapitels der vorhergehenden Periode.

**) Geboren zu Mannheim 1771, lebte meiſtens zu London und wirkte durch Unterricht, Compoſition und eigenes Beiſpiel auf Reiſen.

Digitized by Google

geſetzt wurden. Das machte dann freilich auch ganz neue und die Fertigkeit für ſich um Vieles fördernde Applicatur-Künſte nothwendig, und ſolche errungen, waren dem Laufe, den die Leidenſchaften der Zeit wie überall ſo auch hier genommen, die ebenſte Bahn und alle Schranken geöffnet. In gleichem Sinne mit Cramer und ſolcher Bedeutung, daß die Geſchichte ihre Betrachtungen daran zu knüpfen ein Recht und die Pflicht hat, wirkte der etwas ältere, in ſeinen jüngeren Jahren aber mehr als Harmonicaſpieler thätige Johann Ludwig Duſſek*) und Beethovens einſtiger Rival Joſeph Wölfl. **) Weiter aber in der Sache noch ſchritt Cramers jüngerer Mitſchüler von Clementi, John Field, ***) und war es bei dieſem inſonderheit der lebendige Mechanismus, dem Ausdehnung und erweiterte Richtungen mit möglichſter Ausgleichung der Theile gegeben werden ſollten, ſo ließ gleichzeitig Ludwig Berger †) wieder das Streben darauf gerichtet ſeyn, ſolchem vielverzweigten und in ſeinen einzelnen Theilen wie in ſeinem Geſammtkörper durchweg und überaus kunſtreicher noch denn kurz vordem erſcheinenden mechaniſchen Leben auch Seele und Geiſt einzuhauchen, und ſo gewiſſermaßen in ein Verhältniß zu den eben genannten Heroen der Clavierkunſt ſich zu ſetzen, in welchem, blos mit dem Unterſchiede der Zeitrichtung, einſt Mozart zu Clementi in Beziehung auf die hier vorliegenden Kunſtzweige ſich befand. Wollen wir denn darin auch den Grund finden, warum ungeachtet ſolch' hehren Genius' Berger niemals an eigentlich hiſtoriſcher Bedeutung, ja nicht entfernt einmal einer ſolchen, wie Mozart ſelbſt in dem untergeordneten Zweige des Clavierſpiels noch gebührt, zu gewinnen vermochte, und warum ſelbſt diejenigen, welche gleich nach ihm die Zügel der Cultur in die Hand nahmen, den Lauf mehr in ein Cramer-Field'ſches Gleis wieder leiteten denn aufwärts zu einem geiſt-verklärten Gebiete, wohin einzig ſeine Muſe ſich ſehnte. Ein letzter Lebenshauch früherer ſchöner Tage, gewaltſam gleichſam und erpreßt nur in ein anderes Jahrhundert (und ſomit unterdeſſen Phyſiognomieen) hinein geathmet, war ſein Wollen ein Widerſpruch der Zeit und ging ſonach unter der Allmacht der Maſſe als Einzelnheit für das allgemeine Leben verloren. Wie viel inneres geiſtiges Leben nämlich Joh. Nepomuk Hummel, ††) der ohngefähr die ganze nächſtfolgende Epoche des Cla-

*) Geboren zu Czaslau in Böhmen um 1760, und geſtorben zu Paris, wo er nach mehreren großen Reiſen ſich niedergelaſſen hatte, 1812.

**) Geb. zu Salzburg 1772, geſt. zu London 1812, ein Schüler von Mozart.

***) Zu Dublin 1782 geboren, und zu Moskau Anfangs des Jahres 1837 geſtorben.

†) Geb. zu Berlin 1777, und geſt. daſelbſt 1839.

††) Geb. in Preßburg 1778, geſt. zu Weimar 1837.

Digitized by Google

vierſpiels in laufender Periode beſchreiben dürfte, nach mehreren ſeiner einflußreicheren Werke zugeſprochen werden muß, tritt das Intereſſe der Technik und des bewundernswerthen Reizes äußerer glänzender Formen doch immer zunächſt bei ihm hervor, und laſſen wir jenes als eine Folge des Einfluſſes gelten, den ein Mozart, Albrechtsberger und Haydn noch auf ihn zu üben vermochte, ſo iſt bei Ermangelung von dergleichen Beziehungen nicht zu verwundern, wenn Friedrich Kalkbrenner *) und Ignaz Moſcheles, **) welche nunmehr in der Geltung ſich voran zu ſtellen anfingen und welche für die Zeit gegenwärtiger Periode den Entwickelungsgang des Clavierſpiels ſo ziemlich abſchließen, — wenn dieſe Beiden nun das letztere Intereſſe ganz und gar wieder in den Vordergrund drängen und für das erſtere faſt Nichts mehr bieten als eine Correktheit, die an ſich wohl befriedigen und den Ruhm einer ſog. bloßen Schule begründen mag, die für die Kunſt im Ganzen aber ſicher keinen andern Werth hat als die Orthographie der Rede, welche ſinnig ſeyn kann und für den Sinn dieſer auch wichtig, ja nothwendig wohl, aber eben ſo wenig den Sinn ſelber ſchon ausmacht als der eigentliche Träger wahrhaft ſchöner Formen für ſich allein ſchon ſeyn kann. Will es mir doch daher auch nicht gelingen, eine andere Meinung von dem geſchichtlichen Intereſſe dieſer beiden Künſtler zu gewinnen, als welche die Thätigkeit, die für ihre Perſon und in dem dieſer angewieſenen, wenn allerdings auch noch ſo weiten Kreiſe ſie entwickeln, von ſelbſt ſchon zu erwecken im Stande iſt, und möchte ich ſolchergeſtalt ſogar Giacomo Meyerbeer, ſo gewiß derſelbe auf anderem Gebiete weit bedeutungsvoller hervorragt, und ſo gewiß deſſen Wirkſamkeit als Claviervirtuos in ungleich früheren Jahren ſich gänzlich abſchloß, doch in ſofern auch hier noch ihnen voranſtellen, als der Einfluß, den er einſt auf die Kunſt des Clavierſpiels überhaupt äußerte, für den Augenblick zwar ein nur ſehr geringer ſcheinen mochte, in ſeinen Folgen aber ein ſo großer und durchdringender war, daß ſelbſt über die Zeit der gegenwärtigen Periode weit hinaus noch die Spuren davon gefunden werden müſſen, während mit dem erſten Tage einer folgenden Zeit die Geſchichte Jener auch ſchon der Vergangenheit anheimfällt. Man fordert Beweiſe: bei den Darſtellungen unſerer nächſten Periode werde ich ſie zu bringen Gelegenheit nehmen.

Die Orgel, aus früherer claſſiſcher Zeit und den letzten großen Tagen des vergangenen Jahrhunderts durch einen Abbé Stadler,

*) Zu Caſſel geb., lebt gegenwärtig in Paris.

**) Zu Prag 1794 geb., lebt in London.

Digitized by Google

Joseph Eybler, Carl Gottlieb Umbreit, Franz Tayber, Häsler, Vierling u. A. in der ganzen Würde, Größe, Majestät und Herrlichkeit ihres Wesens in die gegenwärtige Periode herüberragend, fand während derselben vornehmlich in dem Breslauer Organisten Friedrich Wilhelm Berner, Simon Sechter in Wien, Johann Friedr. Wilhelm Kühnau in Berlin, Johann Hugo Worzischek in Wien, Berners Schüler Carl Heinrich Zöllner, den Brüdern Friedrich und Johann Gottlob *) Schneider, Louis Böhner, Michael Henkel in Fulda, Adolph Hesse in Breslau und Andere, unter welchen vor allen aber Joh. Christ. Her. Rink **) mit wahrhaft historischer Wichtigkeit hervorragt, thätige, talent-, kraft- und verdienstvolle Förderer. Wundern wir uns nicht, fast lauter deutsche Namen in dem Verzeichnisse zu finden: hatte Italien, dieser einstige Sitz wahrhaft großer Orgelkunst, aus Hang zu sinnlicher Lust im Tonspiel sich solchen Ruhmes gänzlich fast begeben, so glaubte Frankreich aus ähnlichen Gründen seine Macht und Größe auch in etwas Anderm offenbaren zu müssen, und blieb — wie Betrachtungen des folgenden Kapitels zeigen werden — Deutschland in der Kirchenmusik allein fast ein Trost für so Manches, was in jener Lust und seiner Noth es verloren; möchte ich Rink aber vorzugsweise hier eine Stelle unter den historischen Charakteren des großen Bildes einräumen, so nehme ich das Recht von der unbestreitbaren Thatsache her, daß er vor Allen es war, der verstand, mit der — wenn ich mich so ausdrücken darf — Heiligkeit der Sache auch diejenige Popularität zu verbinden, durch welche jene allein noch vor den Beflecken der großen Zeitrichtung bewahrt werden konnte, ohne daß die Kunst des Orgelspiels selbst dem Leben und der öffentlichen Meinung sich hätte entziehen müssen. Ich weiß Niemand, der in dieser Hinsicht den Darmstädter Hoforganisten auch nur erreicht, viel weniger übertroffen hätte, und glaube fest doch, daß solche Popularität allein das Mittel abgeben konnte, auch das Orgelspiel ohne Verletzung seines eigentlichen Ichs in dem Strome zu erhalten, den die Kunst überhaupt einmal durch die Geschichte der Zeit und mit dieser genommen, wie ich auch daher nur zu erklären vermag, was jedem Umsichtigen bekannt seyn muß, daß Rink einer allgemeinen Autorität sich zu rühmen hatte, als andere Meister, wie z. B. Kühnau und Schneider, deren Intelligenz wie künstlerischer Beruf kein geringeres Recht darauf

*) Geb. zu Waltersdorf an der böhmischen Gränze 1789 und jetzt Hoforganist ꝛc. in Dresden.

**) Geb. zu Elgersburg bei Gotha 1770, jetzt Hoforganist ꝛc. in Darmstadt.

Digitized by Google

einräumen, noch in einem ungleich engeren Kreise solcher zuzuwarten hatten, bis die Zeit selbst auch eine andere Gestalt und kunstgeläutertere Richtung anzunehmen anfing, was — um eine Parallele unter den so nah verwandten Instrumenten anzustellen, — etwa in der Hummelschen Clavierepoche der Fall seyn mochte.

§. 223.

Fortsetzung.

Von da zu dem eigentlichen Orchester unsers musikalischen Organismus übergehend, mögen betreff der Violine gleich nur die Werke eines Johann Peter Salomon,*) als desjenigen, der in seiner historischen Bedeutung doch dem vorigen Jahrhunderte wohl am nächsten steht, mit denen, welche selbst die höchste Meisterschaft in diesem hervorbrachte, verglichen werden, und man muß staunen über die gewaltigen Fortschritte, welche sofort mit Anfang der gegenwärtigen Periode die Virtuosität auch auf diesem Instrumente machte. Um wie viel reicher, kunstvoller, wunderbarer aber (möchte man sagen) gestaltete sich bald nach ihm noch die Sache durch einen Pierre Rode,**) Rudolph Kreutzer,***) Lafont, Piris, Baillot, Mayseder, bis hinauf zu Louis Spohr!? — Alle Seiten des Violinspiels, Applicatur, Bogenstrich und Bogenführung erhielten durch diese Meister eine vorher kaum denkbare Erweiterung und die Virtuosität in jeder Beziehung fördernde Aenderung; und welche Ansprüche von da an auch an einen Violinspieler zu machen die Welt gewohnt geworden ist, — wer hätte je vorher davon auch nur eine Ahnung gehabt!? — Vergessen wir indessen nicht, in welcher Zeit das Talent und erste Wachsthum aller dieser Heroen der gesammten Violinkunst eigentlich noch wurzelte: es waren die schönen Tage der letzten zwei und drei Decennien des vorigen Jahrhunderts; und wundern wir uns daher auch nicht, wenn der Glanz der Technik, womit sie dem Fluge der Zeit folgten, immer doch jene ewig schöne Seele noch birgt, welche als unveräußerliches Gut eine schönere Zeit mit dem Talente ihnen aufgeerbt hatte. Und wer von den Genannten besonders groß und merkwürdig in dieser Beziehung erscheint, ist ohnstreitig Spohr, den wir den Viotti des neunzehnten Jahrhunderts nennen möchten und zu welchem, von diesem Heros der Violinkunst früherer Zeit an, alle älteren, und wenn auch noch so, ja

*) 1745 zu Bonn geb., war zuerst Jurist, widmete sich dann aber der Musik, in welcher er besonders zu London wirkte, wo er 1815 starb.

**) Geb. zu Bordeaux 1774, gest. zu Paris 1830.

***) Geb. 1767 zu Versailles (von deutschen Eltern), gest. zu Paris 1831.

Digitized by Google

selbst historisch bedeutsamen Meister derselben doch eigentlich nur einen Uebergang bilden, um hier, in ihm, in Spohr, dann abzuschließen gleichsam den Lauf, und zu concentriren eine Kraft, die, wollten sie weiter dringen noch, unmittelbar aus den Gränzen wahrhaftiger Schönheit, aus dem Blau des Himmels heraus in die dunkeln Räume ausschließlicher Objektivität oder dämonischer Mächte hinübertreten mußte, was ein Nicolo Paganini*) endlich, gegen Schluß der Periode, denn vollständig auch bewiesen hat. Wenn auch frühzeitig der Musik und seiner Kunst insbesondere ergeben, haftete dieser Meister stets doch und zumal zu der Zeit, wo alle Eindrücke von Außen am tiefsten auf den Menschen zu wirken pflegen, in dem Principe, das vorzugsweise und allein die italienische Musik leitete, und als endlich der gesammte Zeitinhalt mit diesem Principe dergestalt sich vereinbarte, daß der italienischen Musik überhaupt eine neue, große Weltherrschaft fast dadurch wieder bereitet ward, trat auch er heraus in die freie Oeffentlichkeit, und begreifen wir so ihn als gleichsam ein adoptirtes Kind der Zeit, so begreifen wir die hohe Geltung auch, welche seine Violinkunst in dieser einst erreichen sollte; begreifen ferner den Eifer unserer jüngeren Virtuosen, in ihm allein ein nachahmungswürdiges Vorbild zu finden, und begreifen endlich die viel verkannte Liebe, mit welcher der Mann an einem Geiste wie Beethoven hängen mochte, in welchem er doch Niemand anders erblicken konnte, als gewissermaßen den unsichtbaren Notar, der die Adoptionsakte ihm gefertigt. Mögen Lafont, Baillot u. A. sich einst vor Paganini erfurchtsvoll und besiegt gebeugt haben: das folgende Kapitel wird uns lehren, welchen Geist die Zeit jetzt wieder über die französische Musik gebracht hatte, und indem sie solchen allerdings in jenes wunderbaren Mannes Spiel mehr noch als in dem ihrigen verklärt sehen mußten, blieb als Männern, die, wenn gleich mit einem Fuße noch auf edlerem Gebiete, mit aller Kraft doch nach dem Triumphe der Zeit zu ringen hatten, ihnen kein anderer Ausweg fast übrig; nicht ein Gleiches aber kann und darf historische Wahrheit bekennen von deutschen Virtuosen, und namentlich von Spohr, der, nach Außen zwar ebenfalls erfaßt von der Zeit, nach Innen jedoch fortan jene hehre Geistigkeit noch bewahrte, zu welcher in seiner Jugendzeit alle seine Umgebung so mächtig kühn sich aufgeschwungen, und wenn durch solch' fleißigen Unterricht, daß keine Capelle fast existirt, in welcher nicht Schüler von ihm wirken, er die gesammte deutsche Violinkunst gewissermaßen schützte vor einem gänzlichen Verfalle in gleiche Tendenzen, so ist unstreitig dies

*) Geb. zu Genua 1784, und gest. zu Nizza 1840.

Digitized by Google

eins der größten und schönsten Verdienste, das die vaterländische Geschichte insbesondere in ihren Annalen zu verzeichnen hat.

Aehnlich, ja vollkommen gleich fast denn mit der Violine verhält es sich mit dem Violoncell, so bald wir uns nur überreden wollen, etwa einen Charles Baudiot mit Rode, den jüngeren Duport mit Lafont, einen Johann Friedrich Dotzauer *) mit Kreutzer und einen Bernhard Romberg **) endlich mit Spohr in Vergleichung zu stellen. Dieselben Fortschritte, dieselben Charaktere, derselbe Wille, dieselbe That, so weit Alles die zwar nah verwandte, doch innerlich wieder höchst eigenthümliche Wesenheit des Instruments nur zuläßt.

Die Flöte — was ein Quanz und andere große Meister des vorigen Jahrhunderts darauf zu leisten vermochten: wer bestreitet seinen Werth? — aber muß es nicht gering erscheinen gegen das, was jetzt auf einmal und in so kurzer Zeitfolge zwar ein Gebauer, Müller, Wunderlich, die Franzosen Tulou und Drouet, vor Allen aber der deutsche Anton Bernhard Fürstenau und Theobald Böhm nicht allein zur Möglichkeit, sondern selbst zur Norm erhoben, zum Maaßstab, für alle eigentlich fertige Behandlung des Instruments gültig!? —

Die Clarinette — so kurze Zeit erst Sitz und Stimme gewonnen in dem Orchester: durch die für damals überraschend, wunderbar erscheinende Fertigkeit, welche die Gebrüder Stadler sich darauf erwarben, und welche in der vielerzeugten Bewunderung Nacheiferung erweckte überallhin, erblühte sie jetzt auf einmal durch einen Barth, Bender, Iwan Müller, Tausch, besonders aber den Münchener genialen Künstler Heinrich Bärmann ***) und den Sondershauser Hermstädt †) u. A. zu einem der Lieblings-, aber auch zu einem der kunstreichsten Concertinstrumente des Orchesters.

Die Oboe — mochte sie sich von ihrer nur wenig älteren Schwester, der eben genannten Clarinette, auch um Vieles überflügeln lassen und nicht vollkommen gleichen Schritt halten in dem Aufschwunge, den sonst die Concertinstrumente des Orchesters jetzt in Hinsicht ihrer virtuosen Behandlung nahmen, so blieb sie keineswegs doch ganz zurück etwa, und wohin nach Braun's Vorgange der Wiener Professor Sellner sie führte, ließ wahrlich weit genug zurück einen vordem gewonnenen Standpunkt

*) Geb. 1783 zu Hasselreith bei Hildburghausen, lebt noch jetzt in Dresden.

**) Geb. 1770 zu Dinklage im Münsterschen, jetzt abwechselnd zu Hamburg und Berlin lebend.

***) Geb. zu Potsdam 1784, lebt noch.

†) Geb. zu Langensalza 1779, lebt noch.

Digitized by Google

und war hinreichend auch wohl, ihre eigene Natur mit der des übrigen Orchesters zu vereinbaren.

Das Horn dagegen wieder: — — wir haben in einem der kurz vorhergehenden Paragraphen erfahren, welche ungemeine Verbesserungen in seinem Bau es gewonnen, und können darnach auch ermessen, in welchem Grade seine damit erworbenen Fähigkeiten benutzt werden mochten. Als unerreichbare, ja unbegreifliche Größen standen zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts ein Punto und Palsa noch da; kaum aber waren unter Anderen die Gebrüder Schunke, Gugel, Domnich, Polak erschienen, als der Begriff einer Virtuosität auf dem Horne auch um ein Bedeutendes schon wieder sich steigerte, und wohin später der Pariser Duvernoy und die Wiener Gebrüder Lewy solchen noch führten, ist zu neu und bekannt, als daß es meiner Schilderung weiter bedürfte. — Für die Harfe wirkte in ausgezeichneter Weise Nadermann*) in Paris, und für die Guitarre der allzeit fertige und überaus thätige Italiener Ferdinand Carulli.

Verhältnißmäßig am meisten übrigens sollte der Fagott in Betracht virtuoser Kräfte sich jetzt emporschwingen. Vordem so lange beharrt in seiner alten, einfachen Form und kaum als Füllstimme in dem Orchester zugelassen, erweitert er jetzt rasch seine Formen, und wie mit Zaubermacht auch erhebt er sich zu einem der kunstreichsten, bedeutendsten Concertinstrumente. Anton Romberg, Czerwenka, der Berliner Bärmann (Bruder des Clarinettisten), Almenräder und Kummer mögen ohngefähr diejenigen Künstler seyn, durch deren Kraft und energisches Talent er ein solches Ansehen gewann.

Sogar der Posaune sollte noch vor Ende der gegenwärtigen Periode die künstlerische Gewalt eines Queisser, Belke, Müller und Meyer die Fähigkeit selbstständiger Virtuosität abgewinnen; ja wurden zu gleicher Zeit nicht selbst von Virtuosen auf der Trompete, auf dem Contrabasse und welchem andern in solchem Betracht räthselhaften Instrumente unsere Concertsäle besucht? —

Und so standen in Wahrheit denn zu keiner Zeit als eben jetzt so viele ausgezeichnete, kräftige Talente auf dem Plane, durch deren, ob nun durch Umstände der Außenwelt oder durch eine gewisse innere Nöthigung angeregten, großen, rühmlichen Wetteifer das gesammte Virtuosenthum nicht allein zu seinem höchsten Flor, sondern zu einer öffentlichen Geltung auch erhoben ward und gewissermaßen erhoben werden mußte, da mit dem ungleich weiteren Kreise, welchen die Produktionsfähigkeit dadurch um sich

*) Franz Joh. N. ward geboren zu Paris 1780 und starb daselbst 1836.

Digitized by Google

zog, nothwendig auch die Ansprüche einen ungleich höheren Maaßstab annahmen, welche der allgemeine Kunstglaube, die allgemeine Kunstbildung, selbst unter den bloßen Consumenten, an die ausübende Kunst, die praktische Musik überhaupt machte. Treffen wir unter den Namen bei Weitem mehr deutsche und französische als italienische oder andere, so kann dies bei dem erkannten Beharren der italienischen Musik in ihrem einmal angenommenen Style um so weniger wundern, als auch vordem schon dieselbe sich jeder mehr als gewöhnlichen Pflege des Orchesters begeben, und solche lieber Deutschland und Frankreich überlassen hatte. Die Gesangsvirtuosität war und blieb auch jetzt noch Eigenthum der Italiener; um so gewisser, als im Gesange eben das Mittel jener Herrschaft auch lag, die neuerdings dieselben sich über das übrige musikalische Europa zu erringen wußten; und was einige deutsche und französische oder andere Sänger in dieser Beziehung leisteten, wie Bruder und Schwester Häser, ein Fischer, Stromeyer, Wild, Gerstäcker, Nourrit, die Sontag, Damoreau, Fodor u. A. — war es nicht erst Folge desselben, so unterlag es doch dem Einflusse, den eine Catalani, die Tenore David, Rubini und viele andere Italiener mit so unwiderstehlicher Gewalt auf den Zustand und die Richtung dieses Theils der praktischen Musikkunst übten, und ließe sich selbst von da her wohl ein Theil des Antriebes auch erklären, der den Deutschen und Franzosen zu solch' erstaunenswürdiger Thätigkeit in der Instrumentalvirtuosität führte, indem, was ihr Eigenthum vornehmlich war, sie nach solchem Vorgange oder Einflusse nicht zurückstehen lassen wollten hinter dem, wozu die Menge als einem italienischen Gute so bewunderungsvoll aufschauete. Doch möchte ich ein Verhältniß der Art hier nur nebenbei berührt haben, da ich den eigentlichen Grund von der gesammten Erscheinung glaube in tieferen Beziehungen suchen zu müssen.

§. 224.

Vermehrung und Gründung öffentlicher Musikschulen und sogenannter Conservatorien.

Zu solch' ungemeinem Flor und bedeutendem Reichthume der Produktionsfähigkeit aber gelangt, daß aus der hohen Geltung des Virtuosenthums selbst die praktische Musik den Maaßstab ihres Werthes zu entnehmen nicht allein sich gedrungen fühlte, sondern sogar auch gewöhnt ward, und bei dem Drängen aller Talente fast zu diesem Reiche musikalischer Künstlerschaft, weil Umstände und Glaube, Liebe zum Ruhm und Verlangen nach möglichst freier, zufriedener Stellung da allein noch Heil und Segen schienen finden zu können, wie bei dem ungleich zahlreicheren Er-

Digitized by Google

wachen ergiebiger Anlagen, die, früher vielleicht unerkannt und tief schlummernd, jetzt durch das regere, allseitigere Treiben eines thätigen Virtuosenlebens vielfach erweckt und angeregt wurden, — — bei allen diesen Verhältnissen und unter solchen Umständen konnte nun auch keineswegs mehr das einmal wach gewordene und nach Entwickelung verlangende Talent den Zufälligkeiten der Umgebung oder seines eigenen Ichs etwa überlassen bleiben; vielmehr gab in solcher Folge sich auch das Bedürfniß eines höheren, kunst- und planmäßigeren, umfassenderen, wie zugleich möglichst eben so schnell als sicher zum Ziele führenden Unterrichts kund, und da hiezu eben so wenig jeden Orts, als in der bisherigen, ihrer Zeit wohl entsprechenden, doch jetzt keineswegs mehr ausreichenden Bildungsweise junger musikalischer Talente Mittel, Gelegenheit und Kräfte sich finden konnten und wollten, so mußte auf anderm Wege dem, was erweislich Noth that, entgegen zu kommen gesucht werden, und das erste Ziel, wohin ein solches Streben führte, war die Errichtung oder Vermehrung öffentlicher Musikschulen und sogenannter Conservatorien.

Italien, doch auch nur Italien, hatte seit dem vierzehnten Jahrhunderte schon einige öffentliche Musikschulen, *) und so wenig umfassend ihre innere wie äußere Einrichtung seyn mochte, war ihr Bestehen selbst doch eine That und befriedigten sie das vorliegende Bedürfniß; jedes andere Land blieb bis auf unser neunzehntes Jahrhundert hin aller ähnlichen Anstalten baar, und auch Italiens sogenannten Conservatorien, wie dort mit der Zeit in mehreren Städten sich gebildet hatten, beschränkten im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts sich meistens nur auf die Gesangsbildung. Die Umstände der Zeit und der Sache forderten und gestalteten es so. Aus dem Verlangen — um mich hier einmal wieder so auszudrücken — immerhin so viel künstlerische Waare auf den europäischen Continent werfen zu können, als dieser consumirte und damals einzig nur aus ein und derselben Quelle zu beziehen vermochte, waren die ersten öffentlichen Musikschulen in Italien entstanden, und so bald die Nachfrage von Außen her aufzuhören anfing, nahmen die früher so thätig betriebenen Waaren-Produktionen auch ab, oder beschränkten sie sich auf den Theil derselben, nach welchem jene Nachfrage wohl noch häufiger vorkam, also auf den Theil der Gesangsbildung, weil der Sänger immer noch viele im Auslande Unterkommen und Belohnung fanden. Für Frankreich, Deutschland oder jedes andere europäische Reich aber fand ein Verhältniß der Art schlechterdings nicht statt, und auch als dieselben ihre musikalischen (organischen) Unterhaltsmittel aus sich selbst schon zu schöpfen anfingen

*) Vergl. § 69 des dritten Capitels der Vorgeschichte.

Digitized by Google

und wirklich auch anfangen konnten, ward das Bedürfniß eigener und eigentlicher öffentlicher Musikschulen doch so lange nicht fühlbar, als die Musikcultur überhaupt noch Eigenthum des Volkes, Gegenstand der allgemeinen Bildungspflege blieb. Nicht allein daß das bis dahin so zu sagen zufällig Werdende ausreichte für den Unterhalt, sondern es überschritt in seiner Kräftigkeit sogar öfters noch das Maaß der Bedürfnisse, welche an diesen sich knüpften. Jetzt indessen, wo die eigentliche musikalische Kunstcultur sich gewissermaßen losgetrennt hatte von der allgemeinen öffentlichen Gesellschaft und einem besondern Stande in die Hände gegeben worden war, der, um solche Aufgabe erfüllen und lösen zu können, eines eigenen Studiums sogar bedurfte, — jetzt wollte und mußte dieser Stand auch erzogen und eigens gebildet werden, wie die Angehörigen jedes anderen besonderen Berufs oder jeder anderen besonderen Classe der allgemeinen Gesellschaft, und dazu bedurfte es vornehmlichst einer wesentlichen Aenderung in der bisherigen Bildungs- und Unterrichtsweise, die — wie gesagt — zunächst dann in der Errichtung öffentlicher Musikschulen bestand.

Man erinnert mich, daß auch Frankreich früher schon und zum spätesten doch im vorigen Jahrhunderte bereits eine öffentliche Musikschule besessen habe, indem das Conservatorium zu Paris seinen Anfang vom Jahre 1784 her datire; indessen läßt das Factum dem Namen nach sich keineswegs leugnen, so war doch auch diese Anstalt Anfangs weiter Nichts als eine mit der Oper verbundene Gesangsschule, die einem eben vorhandenen Bedürfnisse, dem im Augenblick fühlbaren Mangel an französischen Sängern, abhelfen sollte,*) und ward 1793 auch einiger Instrumentalunterricht dazu gezogen, ja 1795 sogar dem Institute, das früher Ecole royale de chant et de declamation, dann Institut national de Musique geheißen hatte, der Name Conservatoire de Musique beigelegt, so war im Ganzen dasselbe doch fortan blos eine Vorschule gewissermaßen zu der großen Oper zu Paris, deren Sänger- und Orchester-Personal daraus recrutirt werden sollte, und erst zur Zeit des Kaiserreichs, als Napoleon ihm einige Aufmerksamkeit schenkte, und es durch die Berufung von tüchtigen Künstlern mit mehreren sehr erfahrenen Lehrern und anderen Celebritäten jeden Fachs ausstattete, schwang es sich zu einer wirklich öffentlichen musikalischen Kunstschule, d. h. einer Schule empor, in welcher die schöne Kunst der Töne nach allen ihren Beziehungen und Zweigen hin ohne jeden andern und besondern Neben-Zweck gelehrt wird.

*) Die italienischen und deutschen Sänger, welche man kommen ließ, waren selten der französischen Sprache mächtig, und französische Sänger in Italien bilden zu lassen, machte derselbe Grund sehr schwer thunlich.

Digitized by Google

Zu ziemlich gleicher Zeit entstand eine ähnliche umfassende Anstalt (1808) in Mailand, während die übrigen Conservatorien Italiens, jenes Königliche zu Neapel ausgenommen, fast alle zu bloßen Gesangs-Lehrinstituten herabsanken. 1810 dann folgte Prag nach, und 1816 Wien. Später wurden im Haag und dann auch in Brüssel wirkliche Musik-Conservatorien errichtet.

Kleinere Lehr-Anstalten, oft in Wahrheit aber nicht minder wirksam, wenn zunächst auch nur für einen beschränkteren Kreis, blüheten daneben schnell nach und nach mehrere auf. Als die wichtigsten unter denselben muß hier wohl jene, jetzt unter Fröhlichs Leitung stehende, für Baiern insbesondere höchst segensreich wirkende, umfassende Schule zu Würzburg genannt werden, der eine zweite in Coblenz sich anschließt. Auch in Elbing und Stuttgart constituirten sich frühzeitig dergleichen, und später folgten, wenn gleich mit geringerem Aufwande von Kräften, Halberstadt, Hamburg, Berlin, und (erinnere ich recht) in Frankreich auch Marseille, in der Schweiz Genf, in Dänemark Copenhagen, in Schweden Stockholm (durch die mit der Königl. Academie verbundene Musikschule) nach, welche meistens niedere Anstalten alle aber durch die, ihrem Geiste nach im großartigsten Maaßstabe angelegte und eingerichtete, eine Privatanstalt Friedrich Schneiders in Dessau, die mit Schluß der gegenwärtigen Periode noch ins Leben trat, bei Weitem übertroffen wurden, indem hier nicht, wie dort, blos praktische Musik etwa gelehrt, sondern die Tonkunst als solche in allen ihren Zweigen eigentlich studirt, über die Praxis hinaus oder auf deren Boden die Wissenschaft dieser Kunst gelehrt wird und werden soll. — In blos einseitiger Beziehung wären auch wohl die durch Logier's Clavier-Unterrichtsmethode hie und da entstandenen, oft sehr zahlreich besuchten öffentlichen Institute noch zu erwähnen, doch darüber das Nöthige im gleich folgenden Paragraphen.

§. 225.

Erweiterung der musikalischen Pädagogik.

Ein zweites Mittel nämlich, jenen zu Anfang des vorhergehenden Paragraphen angeführten und durch die Lage der Umstände nothwendig bedingten Zweck höherer Kunstbildung der in größerer Anzahl sich darbietenden berufenen Talente zu erreichen, lag lediglich in der Erweiterung der musikalischen Pädagogik selbst, die sich nun, der Natur der Sache gemäß, ferner sowohl als eine praktische wie als eine theoretische zu gestalten hatte, — praktisch, in sofern sie bei dem ungemein höheren Grade, den die mechanische Kunstfertigkeit überhaupt gewonnen hatte, bei den bedeutend gesteigerten Ansprüchen, welche man an solche zu

Digitized by Google

stellen gewohnt geworden war, und bei der ungleich größeren Geltung auch, welche die Virtuosität im Allgemeinen im öffentlichen Kunstleben eingenommen, auf Mittel denken mußte, die unter allen Umständen es möglich machen könnten, das um so viel weiter hinaus gesteckte Ziel gleichwohl in ein und derselben, ja wohl noch bedeutend kürzerer Zeit zu erreichen; und theoretisch — in sofern sie, bei dem abgeschlossenen Standpunkte, den, und nicht etwa allein der höhere künstlerische, sondern überhaupt der musikalische Beruf gegenüber von jeder anderen Classe der öffentlichen Gesellschaft, jedem anderen Berufe, eingenommen hatte, sich keineswegs mehr beschränken durfte blos auf das vielleicht, was durch die Vollkommenheit der Praxis schon an und für sich bedingt wurde, sondern überhaupt jeden Zweig wissenschaftlichen Denkens in ihr Bereich auch ziehen mußte, der irgend nur zur Erhöhung und Vervollkommnung der künstlerischen Gesammtbildung, der künstlerischen Durchbildung für den einzelnen eben vorliegenden Zweck wie überhaupt für die mannigfachen Beziehungen des Berufs nach Innen wie nach Außen beizutragen fähig seyn möchte. In Betracht der unbestreitbaren, weil selbst durch die Erfahrung bestätigten Richtigkeit des Satzes, daß Mannigfaltigkeit des Zwecks, je größer sie wird, eine desto größere Einfachheit des Mittels bedingt, mag es seyn, daß ich für den Gegenstand selbst, der hier zur Betrachtung gekommen, keine völlig richtige Bezeichnung wählte; indessen so einfach das Mittel im Einzelnen sich dabei zu gestalten hat, so vielfach muß es doch in seiner Quantität auch dabei zunehmen, indem die Einfachheit eines Mittels, auf welcher die Mannigfaltigkeit des Zwecks zu beruhen vermag, doch eben nur darin bestehen kann, daß das Mittel nicht mehr auf den summarischen Bestand des Zwecks seine Richtung nimmt, sondern lediglich denselben in seinen verschiedenen Zweigen und Seiten zu erreichen trachtet, und darnach dann sich selbst gewissermaßen in verschiedene einzelne Theile zerlegt, die als Glieder eines Ganzen nothwendig an Einfachheit gewinnen müssen. Die Erweiterung der musikalischen Pädagogik, von welcher ich hier rede und welche durch bezeichnete Verhältnisse gewissermaßen zu einem Bedürfnisse der Zeit sich erhob, mag, in ihrer Wesenheit letztere selbst angeschaut, eher einer Vereinfachung der Kunst der musikalischen Erziehung oder Bildung ähnlich sehen, aber sicher häuften sich bei solcher Vereinfachung des Einzelnen im Ganzen doch die Bildungsmittel, und so erhielt quantitativ jedenfalls diese Kunst eine bedeutende Erweiterung.

Damit glaube ich auch Richtung und Charakter zugleich angedeutet zu haben, wodurch alle diesseitigen Bestrebungen vornehmlich sich auszeichneten und in Wahrheit auch nothwendig sich auszuzeichnen hatten; und daher mögen wir uns erklären, wie in Praxis jetzt auf einmal unsere Kunst so höchst

Digitized by Google

ſchwer und äußerſt combinirt für den allgemeinen Glauben erſcheinen konnte, daß alle pädagogiſche Gelehrſamkeit meinte, in der Vereinfachung und Erleichterung der Gegenſtände ihre Aufgabe finden und löſen zu müſſen, während ſie im Ganzen doch Nichts damit wollte, als auf bequemerem und kürzerem Wege denſelben Zweck und zudem noch mit größerer Sicherheit und allgemeinerer Ausdehnung zu erreichen, und wie die Theorie jetzt auf einmal jede Seite und Beziehung unſerer Kunſt in ihren Kreis zu ziehen ſich abmühete, daß hell ſey und klar Alles, Nichts verborgen, mit dem Können auch ein vollkommenes Wiſſen und Verſtehen ſich verbinde, während wiederum im Ganzen ſie Nichts damit wollte, als dem Bedürfniſſe allgemeinerer und umfaſſenderer Durchbildung auf dem Wege todter Belehrung und Unterweiſung da entgegenkommen, wo aus dieſem oder jenem Grunde es an der lebendigen fehlen möchte. Oder wären anders die mancherlei Erſcheinungen zu erklären, mit welchen dort, bald mehr bald weniger glücklich, der pädagogiſche Scharfſinn in ſo mancherlei praktiſchen Hülfsmitteln während des Laufs der gegenwärtigen Periode hervortrat? — Wäre anders zu erklären die ungemeine Thätigkeit, welche zu gleicher Zeit die muſikaliſch theoretiſchen Schriftſteller entwickelten, und wenn ſie ſtets dabei die höchſtmögliche wiſſenſchaftliche Klarheit und Vollſtändigkeit ſich zu derjenigen Aufgabe machten, die namentlich ſie von jedem ähnlichen Vorgange unterſcheiden ſollte? — Bernhard Logier's *) Unterrichtsmethode, welche dem minderen Talente ſogar noch zur Hülfe kommen und in der Gemeinſchaftlichkeit des Unterrichts ein eben ſo großes Capital an Zeit erſparen als Gleichmäßigkeit der Bildungsſtufen erzielen ſollte; die Erfindung ſo mancher praktiſcher Vorrichtung, wie Handbildner, Chiroplaſt, Sordinen, Wendemaſchinen und vieler anderer, welche den Mechanismus befördern ſollten; die Fruchtbarkeit der Preſſen an Etuden und dergleichen Uebungsſtücken; die auf Peſtalozziſchen Grundſätzen beruhende (unglückſelige) Methode, Zahlen ſtatt der Noten ſich zu bedienen oder die Kenntniß der letzteren doch durch Zufügung der erſteren zu erleichtern, — alle dieſe und noch mancherlei andere Gegenſtände, welche zu gleichem Zwecke die Zeit gebar, gehören daher; und in Bezug auf die Theorie — war z. B. eine Zeit reicher an ſogenannten Schulen für jedes Inſtrument und jede Stimme als die jetzige? — und waren alle nicht aus der einigen Idee hervorgegangen, das Behandeln dieſer Inſtrumente und Stimmen auf die möglichſt faßlichſte, deutlichſte und doch vollſtändigſte, für jeden Fall ausreichende Weiſe zu lehren, ſo daß der lebendige Unterricht ebenfalls erſetzt werden

*) Geb. zu Kaiſerslautern in der Pfalz 1780, lebt jetzt zu Dublin.

Digitized by Google

könnte durch dieſen todten? — Kein Inſtrument, für welches nicht von mehreren der ausgezeichneteren Meiſter darauf Lehrbücher erſchienen, und von denen nicht das eine das andere ſtets an pädagogiſcher Klugheit und Wiſſenſchaftlichkeit hätte übertreffen wollen. So concurrirten für das Clavier z. B. in dieſer Beziehung ein Cramer, Müller, Kalkbrenner, Carl Czerny, und endlich auch Hummel; für die Violine Rode, Kreutzer, Campagnoli, Spohr; für den Geſang Benelli, Winter u. A. Gleichen beſonderen Fleißes erfreuten ſich die höheren, mehr wiſſenſchaftlichen Zweige der muſikaliſchen Theorie, und iſt nicht minder auch hier eine gewiſſe Einigkeit des Willens bemerklich, ſo wird für den Hiſtoriker doppelt ſchwer, auch nur mit einiger Beſtimmtheit den zu bezeichnen, den ohngefähr die Nachwelt als den eigentlichen Führer des Zugs zu ſchätzen hätte, denn auf das Mehr oder Weniger, in Quantität wie Qualität, kommt es doch keineswegs dabei an, ſondern lediglich auf Charakter und Tendenz. Kein Zweig muſikaliſchen Wiſſens liegt vor, der jene außerordentliche Thätigkeit auch nur mit einiger Geringſchätzung oder Vernachläſſigung von ſich ausgeſchloſſen hätte; trägt jede Erſcheinung auf dem Geſammtbilde aber dieſelbe Farbe, dieſelbe Phyſiognomie des Herzens, ſo wirkt keine auch wohl mit beſonderer Beſtimmtheit auf die Geſtaltung des Ganzen hin. Hinſichtlich der Kunſt der Compoſition hat man in der Regel Gottfried Weber *) hier als den Mann der Zeit bezeichnen wollen, oder iſt ſolches gar ſchon gewohnt geworden, und in Wahrheit auch trägt unter allen den vielen ähnlichen oder verwandten Werken, die im Laufe gegenwärtiger Zeitepoche die Preſſe verließen, keins ſo ſehr den Stempel rationeller und klar verſtändlicher Abgränzung, Durcharbeitung und Erſchöpfung der einzelnen Gegenſtände als deſſen „Verſuch einer geordneten Theorie der Tonſetzkunſt"; **) allein befähigte Weber hiezu ein ungleich größerer Vorrath von geiſtigen, wiſſenſchaftlichen Kräften, den in Folge ſeiner Erziehung (und auch ſeines Talents) er vor jedem andern Muſikgelehrten ſeiner Zeit wohl voraushaben mußte, ſo läßt ſich keineswegs doch in ſofern eine hiſtoriſche Bedeutſamkeit ihm beilegen, als er nicht etwa ein eigenes, und auf die Geſammtgeſtaltung ſpäterer verwandter Forſchung auch einflußreiches Syſtem der Harmonie- und Compoſitionslehre damit begründete, vielmehr nur in größerer und theilweiſe auch gelungener Quantität brachte, was für dieſmal der gewaltige Zeitinhalt in ſeinen Beziehungen zur Kunſt von dieſem Theile ihrer Evolutionen verlangte und kein menſchlicher Geiſt etwa auf dem Wege

*) Geboren zu Friesheim bei Mannheim 1779 und geſtorben zu Kreuznach 1839.

**) Erſchien zuerſt 1817 bis 21 in 4 Bänden, erlebte ſpäter aber mehrere Auflagen.

Digitized by Google

selbstständiger Speculation erst erzeugte. Stellt sich ein solches Verhältniß aber in dem wichtigsten und wesentlichsten Theile der musikalischen Theorie heraus: kaum daß ein anderes nur möglich gedacht werden kann in irgend einem andern und zumal untergeordneten Kreise. Welche Geister und Denker diese, und ausnahmslos, mit gleichem Antheil zwar, in die Schranken riefen: alle beseelte ein Glaube, ein Wollen, und war die Kraft des Vollbringens auch wohl verschieden, so haben für die Geschichte der Kunst überhaupt sie alle doch ein und denselben Stoff geboten, der sich ausdrückt in der oben schon näher bezeichneten Tendenz, welche die schriftstellerische Thätigkeit jetzt in ihrem Ganzen genommen, und der, von welcher Seite und wie wir ihn betrachten, stets tief eingewurzelt erscheint in dem Charakter der Zeit, welcher, als Mittel zum Zweck, das Höchste und Aeußerste auch wollte im Wissen, da mit der geförderten, erschöpften Erkenntniß stets neue und reiche Quellen für seinen Materialismus sich unausbleiblich ergeben mußten. Der Natur und ihren Außendingen jede Fähigkeit zum Tone abzugewinnen und den Ton selbst bis zum letzten seiner möglichen praktischen Verhältnisse zu anatomisiren gleichsam, war Absicht der Akustik (Gebrüder Weber, Pellisov, Savart, Scheibler u. A.); mit einem Blicke der Welt den wunderbaren Bau dieser Töne in den mannigfaltigsten Formen dann zu offenbaren — Wille der Lehre vom Satze (Berton, Seyfried, Schneider, Fetis, Logier u. A.); mit einem Schritte hinzuführen jeden Fremdling an die Stufen dieses Baues, damit frisch sei noch seine Kraft beim Ersteigen der Zinnen desselben — Verlangen der Grammatik (Gottfr. Weber, Fröhlich u. A.); auch in den letzten Schatten sonniges Licht und Wärme zu bringen und immer neue Auswege zu finden für den Strom höherer und belebenderer Erkenntniß — Aufgabe der Journalistik (Fetis, Gottfried Weber, Rochlitz, Fink) und des jetzt nicht minder regen polemischen Treibens; mit dem dürren Stammbaume auch das Interesse höherer lebendiger Lebenserkenntniß zu verbinden — Streben der Geschichte; aber Alles am Ende doch auch nur, um von den mühselig erstiegenen Höhen praktischer Vollendung dem Leben selbst dann wieder zu geben, was für jene Tage es von der Kunst forderte — Lust. Selbst der Weg anziehender Unterhaltung ward dazu nicht ausgeschlagen, und ich erinnere zum Beweise nur an die mancherlei Bemühungen des in voriger Periode schon angeführten Rochlitz, *) der, richtig verstanden, in Wahrheit eben dadurch so viele wesentliche Verdienste um die öffentliche Musikcultur sich erwarb, weil dergl. Popularität das einzige Vehikel noch war, das zwischen

*) S. §. 194 des dritten Kapitels voriger Periode.

Digitized by Google

dem eigentlichen Künstlerthum und der öffentlichen Gesellschaft Bestand haben konnte. Doch Namen zu nennen, war ja meine Absicht erst im folgenden Kapitel.

§. 226.

Verstärkung der instrumentalen Begleitung bei den Italienern.

Die dritte allgemeine Folge endlich, welche die engen Beziehungen der gesammten Zeitverhältnisse zu unserer Kunst insbesondere für diese haben mußten, war — ein neues Aufblühen italienischer Oberherrschaft.*) Wie ich dort (a. a. O.) schon bemerkte, war bei aller Nothwendigkeit dieser und solcher Folge ihre That selbst doch auch nur möglich und vollständig, wenn die Italiener bei dem erneuerten Uebertragen ihrer Formen und Style das zugleich zum mindesten zu schützen und nicht anzutasten den Schein annahmen, was die beiden übrigen musikalischen Normal-Völker, seit sie von der ersten italienischen Vormundschaft sich losgesagt und volle Selbstständigkeit erworben, als eigenthümliches, gewissermaßen nationales Zeichen sich angeeignet hatten, da mit Vernichtung dessen, das zudem aus dem ganzen innern und äußern Charakter dieser Völker unmittelbar hervorgegangen, auch das volle, ganze Ich derselben gleichsam verwischt worden wäre, was bei allem geistigen Joche, in welchem es schmachtete, das immer im Innern noch tief rege Gefühl niemals zugelassen haben würde. Wir sollen des vollständigsten Sieges, aus irgend welchen Gründen nun, uns bewußt sein, aber in welche Abhängigkeit wir den Ueberwundenen stellen, und sey er der Schwächste, ganz gewinnen werden wir ihn für uns erst, wenn wir ihn auch in dieser seiner Schwäche, diesem seinem Falle noch achten. Das ist ein Gesetz des innersten Lebensrhythmus, das keine Macht, kein Verhältniß der Welt ungestraft übertritt. Die Umstände der Zeit hätten schaarenweise die italienischen Künstler zu uns und nach Frankreich überführen, hätten jedes Talent, jeden Keim fruchtbarer Produktion hier vernichten, und all' und jeden künstlerischen Bedarf von dorther allein zu holen uns zwingen mögen, vollständig und zwar dergestalt, daß wir mit Zuneigung sogar und dauernder Ergebung das Dargebotene empfangen hätten, wäre der Sieg niemals gewesen, hätte Italien nicht das, was vor allen Dingen und vor ihm voraus wir unser damals schon nannten in der Kunst, zu achten, fortan bestehen zu lassen und zum Höchsten nur in soweit zu ändern verstanden, als die Möglichkeit, mit seinem Wesen es zu verbinden, nöthig machte. Dies

*) S. vorhin die §§. 212 ff.

Digitized by Google

unveräußerlich Eigene aber war — die Macht rein instrumentalischer Wirkung. Daß Italien so weit sich hingeben mochte an Deutschland und Frankreich, daß es das, was diese voraus hatten in der Welt der Instrumente und des Orchesters, borgweise gewissermaßen auch zu sich nach und nach herüberholte und mit dem, was als einzig charakteristisches Merkmal die Geschichte bis dahin an ihm bezeichnet hatte, immer mehr und inniger vertraut zu machen strebte: hierin und nirgend anders lag das Mittel, möglich zu machen und wirklich zu realisiren, was anderseits die eben vorhandenen Zeitumstände wohl als unabweislich schon geboten hatten.

Nun konnte freilich aber diese Vereinigung des deutsch-französischen Instrumentale's mit den bisherigen meist üblichen, vorherrschenden Formen der italienischen Musik (der italienischen Oper) an und für sich auch noch keineswegs geschehen auf dem Grade künstlerischer Vollendung, den die Kunst der Instrumentation besonders seit Haydn's und Mozarts Tagen in Deutschland und Frankreich erreicht hatte, sondern es mußte dieselbe herabsteigen von ihrem Höhepunkte und, um sich auszugleichen gleichsam und zu versöhnen mit dem so schnurstracks ihr entgegen stehenden ausschließlich sinnlichen Principe, das in dem italienischen Vocale seine Geltung behauptete, ihre Wirkung mehr auf dasjenige quantitative Verhältniß beschränken, welches seine nächste Beziehung ebenfalls nur zur äußern Wahrnehmung der Sinne hat. Indessen ein Mehr, ein Höheres oder Tieferes sprach ja die ganze Richtung der Zeit, die — wie wir gesehen haben — überhaupt ihre Aufgabe und ihr Ziel in der Massenhaftigkeit glaubte gelöst und erreicht zu haben, auch gar nicht an, und blieb der Organismus selbst nur in der Großartigkeit und Fülle seiner Glieder, so war die Vereinbarung auch schon vollendet und jenes Mittel zum Siege vollkommen bereitet.

Kurzsichtige Kritik hat zum Oefteren schon ihr Damnatur und ihr Verwundern ausgesprochen über den orchestrischen Lärm, den Rossini, der Held der Zeit und des Geschicks, anstellen mochte in seinen Opern: ich habe am oben citirten Orte bereits meine Ansichten darüber ausgesprochen; — wundern wir uns nicht, es war Bedingung und Mittel des Triumphs, und mag lautere, tiefe Erkenntniß oder ein gewisser genialer Takt, den ein Anderer vielleicht Instinkt nennen würde, mag Ueberlegung oder Zufall dazu geführt haben, wir staunen nur und sind im Ueberblicken der Verhältnisse blos verwundernd betroffen über das wunderbare, aber überall innige, unzertrennliche Gefüge der Kette der Dinge: ein Gefühl, zu dem dann fromme Ehrfurcht vor höherer Fügung noch sich mischt, wenn, überzeugt von der That, wir den Faden der Geschichte solchen (wenn auch

Digitized by Google

nur quantitirten) Uebertrags deutsch-französischer Instrumentalkunst auf das italienische Vocale nun im Speciellen auch verfolgen.

§. 227.

Fortsetzung.

Außer allem Zweifel that den ersten Schritt dazu der Capellmeister an der Basilika di Santa Maria Maggiore zu Bergamo, Simon Mayer. Der Mann ist ein Deutscher von Geburt, Sohn eines der ehemals tüchtigsten und für sein Amt erglühten Organisten, ward geboren auch so früh noch im vorigen Jahrhunderte, daß, als er das Alter erreicht hatte, wo in der ersten Liebe des Herzens die Fantasie am lebendigsten und kräftigsten zu seyn pflegt, wo in der ganzen Fülle ihrer Kraft Geist und Leib am meisten gedrängt werden zu eigener, selbstthätiger Wirksamkeit, die Musik in seinem Vaterlande zu jener schönen vollen Blüthe aufgegangen war,*) in welcher — wie bekannt — sie den Triumph feierte, der um so glänzender sich gestalten mußte, als er nicht blos auf materiellem Grunde etwa, sondern mehr noch auf tief geistigem beruhete,**) und daß er diesen Zustand, diesen Standpunkt seines Vaterlandes, gegenüber von Italien und Frankreich, nicht begriffen, davor schützte ihn eine eben sowohl in Sachen seiner Kunst als in übrigen wissenschaftlichen Dingen bereits erlangte tiefe, hohe Bildung. Dennoch führte eine eigene, unwiderstehliche Neigung ihn hin nach Italien; dennoch sah er nur dort das Eldorado kühner Hoffnungsträume, und wußte er, wenn er sich fragte, die Sehnsucht, die ihn erfüllte, auch nicht zu erklären, sah er, ein Fremdling dort nach allen Seiten, auch keinen Anhaltspunkt welcher Art vor sich, so war jene doch zu mächtig, als daß er ihr hätte widerstehen können. Erkennen wir aber den Willen einer höheren gütigen Vorsehung! — Sein schönes melodisches Talent verschaffte ihm bald Gönner in Italien, und je mehr er dasselbe anwandte, desto höher stieg er von Tag zu Tag in dem öffentlichen Ansehen. Daß er sich indeß wohl hütete, von der harmonischen Tiefe auch schon Gebrauch zu machen, aus welcher in Folge der gründlichsten, contrapunktischen Studien er hätte dabei schöpfen können! — Erst als man seine deutsche Abkunft fast vergessen und er Geltung und Namen als dramatischer Componist gewonnen hatte, fing er auch an, glänzendere Effekte, wie man in Italien bisher nie gehört hatte, in die instrumentale Begleitung zu legen. Daß man dieselben hätte unbeachtet

*) Simon Mayer ward 1763 zu Mendorf in Oberbayern geboren, und verließ Deutschland im J. 1784.

**) Vergl. die beiden letzten §§. des dritten Kapitels der vorhergehenden Periode.

Digitized by Google

vorübergehen lassen, hinderte sein Ansehen, sein Ruhm; daß freudig und dankbar sie aber auch aufgenommen wurden, sicherte die Art und Weise seines Verfahrens. Nicht daß es eine Instrumentation gewesen wäre, wie Mozart sie gelehrt hatte, sondern französischen Prunk allein finden wir da nachgebildet, und fühlte Mayer, in der Gründlichkeit und Tiefe seines eigenen Geistes, sich vielleicht unfähig, selbst sich einem solchen Materialismus hinzugeben, so sehr, daß, weil er zu schwer war in sich, auf bloßer Oberfläche der Masse zu beharren, er sogar ein offenbares Ausschreiben anderer und namentlich französischer Instrumentisten nicht verschmähete, so mag die „Schule" ihm darum zürnen, die Geschichte hat zu bekennen, daß es geschehen mußte, einzig damit erfüllet ward, was da längst geschrieben stand im Buch der Ereignisse. Das Orchester benutzt sogleich, wie er es von den ihm wohlbekannten ersten deutschen Vorbildern gelernt hatte, und wie er kraft seines eigenen hohen Genius es auch wohl vermocht hätte, wäre niemals er geworden, wozu eine gütige Vorsehung, das Schicksal ihn doch ausersehen hatte, — ein Vermittler zwischen dem italienischen Vocale und dem deutschen Instrumentale.

Nicht genug indessen: Mayer, obschon durch Amt und Würden und ununterbrochenen Aufenthalt nach und nach in dem neuen Vaterlande völlig nationalisirt, blieb in der Erinnerung diesem selbst doch ein Fremder, und, so großes Vergnügen Italien an den ihm dargebotenen neuen instrumentalischen Effekten fand, hätte es gleichwohl für die Dauer dagegen als gegen etwas Fremdes mißtrauisch werden, in dem Egoismus nationaler Vollkommenheit den Geber einer Art künstlerischer Barbarei beschuldigen und, wenn dem eigenen Vortheile auch zuwider, das Erworbene wieder von sich abwerfen können; — daß aus eigener Lust, aus eigenem Antriebe Italien selbst auch das dargebotene Fremde gleichsam sich verschaffte, mit sich aussöhnte und durch das Band heiliger Sympathie an sich knüpfte, that zu dauernder Befestigung des Werkes noch Noth, und — auch dieses sollte geschehen.

Ferdinand Paer,*) den Italiener von Geburt, Erziehung, Sinn und Bildung, mußten jene durch die französische Revolution nach seinem Vaterlande zunächst gebrachten Kriegsunruhen nach Wien führen, und zu einer Zeit zwar (1795), als Mozarts Opern, Haydn's und anderer großer deutscher Meister Werke daselbst die Repertoirs bildeten. Daß ein großer Theil der mächtigen Wirkung, welche bei jeder Aufführung dieselben auf das große Publicum hervorbrachten, seinen Grund allein in der Art der Instru-

*) Geboren zu Parma 1771, erzogen in dem Conservatorium della Pieta zu Neapel, und gestorben zu Paris 1839.

Digitized by Google

mentalbegleitung habe, konnte dem scharfsinnigen, talentvollen Künstler nicht entgehen, und genöthigt jetzt, für dasselbe Publicum zu arbeiten, war er auch gezwungen wohl, ein Aehnliches in seiner Begleitung zu erzielen. Verlor sich ebenfalls dabei der Copirgriffel nur zu häufig in seine Hand, so geschah es doch aus einem umgekehrten Grunde als bei Simon Mayer. Gleich viel — die Sache blieb dieselbe, und das Orchester des Italieners gestaltete sich glanz- und effektreicher als bei irgend einem seiner Landsleute je vordem. Dabei bewahrte er zugleich und stets die ihm aufgeerbte Anmuthigkeit der Melodie, hielt fest auch an dem vaterländischen Principe künstlerischer Oligarchie, d. h. ließ den Sänger gleichwohl immer Hauptsache bleiben, und führte, dankbar dafür, dieser seine Opern nach Italien zurück, so brachte, was für den deutschen Hörer doch eigentlich berechnet war, auch die Bestätigung dessen, was, zunächst von dem eingewanderten Fremden geboten, den Italiener bereits entzückt hatte. In diesem Widerspruche des doppelten Ziels, das Paer bei seinen Arbeiten vor Augen schwebte und schweben mußte, mag dann auch der Grund liegen, warum, als Tondichter überhaupt ihn angeschaut, er niemals die Geltung in der großen Welt erlangen konnte, zu welcher sein Talent an und für sich ihn wohl berechtigt hätte, und welche er, als Italiener, sicher auch und zum mindesten eben so gewiß als seine Collegen Paisiello und Cimarosa, erlangt haben würde, wenn er, wie diese, ganz Italiener geblieben wäre. Doch dahinaus lag ja keineswegs seine historische Bestimmung, die allein hier ihm eine Stelle anweisen wollte, und so gewiß auch anwies, daß wir in dem Gange seiner ersten Ausbildung schon Spuren davon zu entdecken vermögen. Den Deutschen, den das Geschick nach Italien führte, demselben die Macht der Instrumente zu lehren, hatte es ausgerüstet mit aller Fülle der Erkenntniß, damit er klug genug sey in dem Verfahren und wisse Maaß zu halten, zu nehmen und zu geben, wo und woher es nöthig; dem Italiener aber, den nach Deutschland es geleitete, durch eigenes Beispiel dann jene Lehre zu vollbringen, hatte es jede solche tiefere Erkenntniß von vorn herein versagt, damit, erwärmt an der ersten Gluth des Feuers, er nicht durch ein Zuviel etwa das beabsichtigte Werk vereitle. In der That — Paer wollte unmittelbar aus dem höchsten Sitze deutscher Kunst eine effektvollere Instrumentation nach seinem Vaterlande überpflanzen, ahmte deutschen Tonsetzern zu dem Berufe nach, aber daß er deutschen Geist, deutsche Kraft und Gediegenheit auch darin offenbart hätte, welche zu begreifen sein Vaterland noch keineswegs reif und gestimmt genug gewesen wäre und welche die Lösung seiner eigentlichen Aufgabe daher auch hätte gänzlich unmöglich machen müssen, dazu entbehrte er viel zu viele contrapunktische Kenntnisse, entging ihm viel zu sehr alle Schärfe und alles Glück in der Charakteristik, und wenn sonach Mayer aus

Digitized by Google

Klugheit Italien noch Nichts brachte als die Masse, als die Kraft der Materie, so blieb Paer aus Mangel eines bessern Vermögens nicht minder dabei blos stehen, so unleugbar anderseits auch nur dadurch vollbracht werden konnte, was geschehen sollte, und was in Wahrheit nun so vollkommen auch geschah, daß in der gesammten italienischen Musik eine Aenderung, eine Revolution hinsichtlich der instrumentalen Begleitung sie ergab, die mit Rossini's Erscheinen zwar die letzte Vollendung in ihrer rein materiellen Richtung erst erhalten, aber auch vorher schon selbst solche Tonsetzer, welche in der alten Einfachheit doch groß und in ihrer Art stark geworden waren und mit deren Charakter sich eine solche Umwandlung schlechterdings nicht vertragen zu wollen schien, wie z. B. Paisiello, Spontini, Cherubini u. A., mit Erfolg zu sich herüberziehen sollte.

§. 228.

Verflachung des Geschmacks und der allgemeinen Kunstbildung.

War übrigens der Kunst (der eigentlichen, wahren) selbst auch und ihrer Cultur Vortheil dadurch gebracht worden? — gewiß nicht, und so gewiß nicht, als im Gegentheil der letzten Stütze sie sich dadurch begeben sollte, an welcher ein edlerer Sinn, ein tieferer Ernst und eine höhere Kunstbildung hätten erwachsen, aufleben und erstarken können, indem durch die große Herrschaft, welche Italien jetzt wieder mit seiner Oper über ziemlich den gesammten europäisch musikalischen Occident zu üben vorbehalten war, nun auch die Art und Weise der darin eingeführten Orchester-Behandlung zur Norm gleichsam für alle ähnliche Kunstgestalten — und um so mehr, um so kühner und gewisser zwar sich erhob, als sie nicht allein in ihrem Aeußeren den Forderungen völlig entsprach, welche an die Instrumentalmusik zu stellen die Zeit zum Gesetz gemacht hatte, sondern in ihrem Innern auch so ganz und gar mit den Richtungen harmonirte, durch welche das Leben der Zeit vorzugsweise sich auszeichnete. Schauen wir zurück auf die Zeiten, von ungefähr 1815 an. Bis dorthin mochte es seyn, wo Mozarts und Haydn's, dann Beethovens Werke, wo die Sonaten, Quartette, Lieder, überhaupt alle eigentliche und wahrhaft schöne Kunstformen der besten, gediegensten Componisten die Repositorien unserer Kunstfreunde füllten: was trat alsdann aber, als die Italiener ihre Arme wieder ausbreiteten nach allen Himmelsgegenden, an deren Stelle? — In Gesang und Instrumentenspiel glaubte alle Cammermusik, diese nächste Heimath und Pflege öffentlicher Musikcultur, dieser erste Sitz allgemeiner Kunstbildung, ihre Bedürfnisse nur aus der Oper hernehmen zu müssen. Die Quartette schwiegen, die edelsten aller Dichtungsformen, wie die So-

Digitized by Google

naten u. dgl., fielen zuſammen, und Potpourri's, Divertiſſements und wie die Geſtalten unreifer Virtuoſen oder geiſtesarmer Compilatoren alle heißen, in denen Alles, nur keine rechte Kunſt ſich zu offenbaren vermag, beſchäftigten allein noch die Preſſe, aus denen hervorgegangen dann ſie auch das Mittel allgemeiner Geſchmacks- und überhaupt Kunſtbildung ſeyn ſollten. Kein Wunder da, daß eine gänzliche Verflachung derſelben in unmittelbarer Verbindung ſtand mit jener Herrſchaft, und als beſondere Folge der Zeitbeziehungen zur Muſik dann in dieſer, und leider nur in zu weiter Ausdehnung, ſich kund that; denn nenne ich es auch ein kurzſichtiges Frömmeln blos, das in dem Leibe, in der Materie, nur eine läſtige Feſſel des Geiſtes erblickt, ſo iſt es ſinnliche Rohheit doch auch nur, welche von dem Leibe, der Materie, Nichts verlangt, als äußere Reizung, und die Materie, der ſinnliche Leib der Kunſt war und iſt ja allein in dieſer Muſik enthalten, während an ſolchem allein niemals doch ein gebildeter Geſchmack und eine höhere Kunſtbildung zu haften vermögen; ein Wunder aber, daß zum mindeſten eine Objektivität noch dabei zum höchſten Principe in der Tondichtung ſich erhob, die bei gänzlicher Unzulänglichkeit über Kurz oder Lang doch wieder in beſſere Geleiſe zu gelangen hoffen laſſen konnte, und ein Wunder, daß — wie das folgende Kapitel zeigen wird — in dieſer Fluth von durchweg ſinnlicher Luſt, welche in die Kunſt gedrungen und nach und nach völlig ſolche herabzuwürdigen drohete zu einem bloßen Spielwerk entweder in den Augenblicken langer Weile oder wo nach unkeuſcher Ergötzlichkeit der Sinne es gelüſtet, doch immer einige kräftige Talente noch Stand halten mochten, unbeweglich feſtſtehen mit Willen und That, daß der Strom ſich an ihnen breche, und wenn er ausgewüthet, erſchöpft ſeine Quellen, ſie mit deſto größerer Fruchtbarkeit dann ihren Saamen auf dem überſchlammten Bette ausſtreuen möchten. Italien ſelbſt entging dem Sturme nicht, den es heraufbeſchworen. Auch in ſeinen Sälen und Häuſern ſchwieg jede edlere Stimme, die man doch früher wohl daſelbſt, wenn nicht in dem Grade auch, wie in Deutſchland und Frankreich, gehört hatte. Bravour oder Vergnügen — das waren und wurden einzig jetzt die Parole muſikaliſchen Lebens, und das Ideal des Athleten oder Symbolum des Luſtſpieldichters die einzigen Muſter ſeiner Formen; kaum daß wirkliche Kraft noch oder wahrhaft ergötzlicher Humor darin zu athmen vermocht hätten, wenn gleich auch dieſe noch keineswegs den Begriff ächter Tondichtung erfüllen, und wenn gleich ihre Formen noch keineswegs ſtark und reich genug ſind, daß höhere Kunſtbildung und ein gebildeterer Geſchmack daran zu erblühen vermöchte.

Belaſſe ich jedoch das Bild in der einfachen Skizze: für den Umſichtigen werden die bisherigen Darſtellungen hinreichend ſein Colorit ergänzen,

Digitized by Google

und die folgenden auch diesem noch genügendes Licht verleihen. Vielleicht daß in den Tagen der Schwäche der Saamen zur Kraft sich wieder sammeln sollte! Was von Gott kommt, wie unsere Kunst, muß vor gänzlichem Verfall in sich selbst schon gesichert seyn; wo höherer Wille waltet, ward nicht selten aber das Unheil schon zur Quelle des Heils. Vielleicht auch daß der Geist zu weit überragt hatte den Leib, und dieser daher nachzuholen hat, was in der Kräftigung seiner Glieder er versäumt, um den Sinn des Humanismus, den unsere Volkserziehung ungleich später verstanden, zunächst in dem zu erfüllen, was auch am nächsten ihm liegt, — in der Kunst der Seele. Oder — — — nein! — keine Deutung genügt, außer der Glaube, und die — der folgenden Tage.

Drittes Kapitel.

Erneuerte Scheidung der nationalen Charaktere.

§. 229.

Der Conflikt.

Dabei angekommen nun, bleibt für volle Kenntniß der Geschichte gegenwärtiger zwar kurzer, aber gleichwohl großer, verhängnißvoller Periode wohl die eine Betrachtung nur noch übrig, in welchem Verhältnisse solch' gewaltige, schwere Last des Zeitinhalts auf dem gesammten Kunstkörper zu jenem Schisma auch stehen mochte, das zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts in demselben entstanden, mit dessen Ende aber einer völligen Ausgleichung auch schon so sehr nahe wieder gerückt war? *)

Nicht mit Unrecht nennen wir die Musik eine Kunst der Seele, und wie dies göttliche Ich, das in dem Menschen wohnet, überall dasselbe ist, so mit nicht weniger Unrecht auch eine Kunst der Menschheit. Von dieser ihrer höchsten Idee aus sie betrachtet und einzig haftend an dem Innersten ihres Wesens, wird niemals von dem, was man wohl Styl in der Kunst zu heißen berechtigt ist, bei ihr die Rede seyn können. Stemmt sich die Philosophie daher gegen jede und alle solche Annahme an, so hat sie vollkommen Recht, denn sie, welche blos das Schöne in seiner Urgestalt als Gegenstand künstlerischer Darstellung zu erforschen strebt, hat es weniger mit der Form dieser Darstellungen und

*) S. §§. 144 ff. des vierten Kapitels der zweiten, und die §§. 186 ff. des dritten Kapitels der vorhergehenden dritten Periode.

Digitized by Google

deren zufälligem Nebeninhalte zu thun, worauf allein die Verschiedenheit stylistischer Charaktere sich gründet. Und aus dem Grunde auch leuchtete uns zu Ende der vorigen Periode eine so schöne Hoffnung, daß mindestens zwischen Frankreich und Deutschland nicht lange mehr die Wand aufgerichtet seyn werde, welche Verschiedenheit der Form und Verschiedenheit des Darstellungsinhalts zwischen ihnen in dieser Beziehung aufgerichtet hatten, da durch Glucks Reform gleichsam Wahrheit, und volle Wahrheit in die Kunst gedrungen war, und so bald in solcher Wesenheit, auf solchem Boden sie erscheint, sie nothwendig auch immer und ewig die Eine, die Unveränderliche seyn und bleiben muß, weil das Wahre, als in sich selbst wahr, ja niemals einer Veränderung zu unterliegen vermag. Indessen gehen wir nicht minder zurück auch zu dem, was jenes Schisma oder — um die Sache selbst sofort zu bezeichnen — die drei verschiedenen nationalen Charaktere oder Style in der Musik eigentlich hervorgerufen hatte: — es war das Gekettetseyn dieser an die Außenseite des momentanen Völkerlebens. „So lange unsere Musik — drückte ich mich am angeführten Orte, den überhaupt ich hier nachzulesen bitten möchte, schon aus — so lange unsere Musik noch haftet nicht lediglich und blos an dem Herzen, sondern an der Außenseite auch, an den Sitten und Manieren, an den (äußeren und inneren) Gebehrdungen und Leidenschaften der Völker zugleich, und so lange von solcher Grundlage aus sie noch nicht ganz und gar sich zu erheben vermag zu der reinen und alleinigen Idee einer schönen Kunst an und für sich, zu welcher die Poesie und Plastik z. B., wie jede moderne Kunst, welche mit Eintritt des Christenthums nicht eine solch' gänzliche Umgestaltung erfahren sollte, als die Musik unabweislich zu erfahren hatte, sich schon erhoben haben, — so lange alles Dies nicht geschehen, werden niemals auch jene nationalen Verschiedenheiten in den Formen und überhaupt musikalischen Bildungen, die wir bis heute noch darin anerkennen müssen, sich daraus entfernen. Erst wenn das Herz der Völker einmal alleinige Grundlage ihres musikalischen Lebens geworden seyn wird, wird auch die Musik selbst, als solche, allgemeiner durchdrungen werden von dem einigen Begriffe einer wahrhaft schönen Kunst, und dann immer mehr hinwegfallen die Wand, welche selbst hier, in einer Kunst der Menschheit, Nationen noch von einander scheidet." So sagte ich dort, und nun — — wo finden wir jetzt wieder die Musik? — unter der ganzen Last der dem Außenleben angehörigen Zeitumstände: unverhinderlich daß, so Viel in der vorigen Periode für Ausgleichung der streitigen Theile und Verhältnisse geschehen seyn mochte, jetzt auf einmal auch hier ein Conflikt in der

Digitized by Google

äußeren Musikcultur sich wieder ergeben mußte, der jede darauf hinausgehende Hoffnung um ein Bedeutendes ihrer Erfüllung wieder entrückte.

Unzweifelhaft werden Lebenssitte und Lebensgewohnheit, wie Generationen auf Generationen sie forterben, Klima und welche andere unveränderliche Beziehungen stets eine gewisse Abweichung der Charaktere unter den verschiedenen Völkern auch des sonst noch so nah darin verwandten europäischen Occidents bewahren, und betrachten wir die Musik als den unmittelbarsten Ausdruck des innern wie äußern Lebens, so wird für den aufmerksamen Beobachter allerdings auch bei der durchsichtigsten Reinheit ihres Wesens immer noch ein Merkmal übrig bleiben, das z. B. die Musik des Italieners von der des Deutschen ꝛc. unterscheidet; indessen so gewiß nicht minder eine solche Abweichung der Charaktere, so lange jedem andern Einflusse von Außen her sie entzogen bleibt, einzig auf die Quantität des Fühlens, Empfindens und Denkens sich beschränken wird, eben so gewiß auch wird und kann dieses Merkmal nur ein quantitatives im Ausdrucke selbst seyn, und erst wenn äußere Zeitverhältnisse, wenn andere als gewöhnliche Evolutionen des Moments wie das Aeußere, so auch das Innere des einzelnen Individuums und des gesammten Volks zu überwältigen stark genug sind und wirklich überwältigen, kann und wird nicht allein ein ungleich größerer Zwiespalt in der That des Geistes wie des Leibes sich ergeben, sondern muß dann auch, was nur irgend Beziehung auf diese hat, in einer verschiedenen Eigenthümlichkeit hervortreten. Mag, ausgeschieden von allem äußeren Einflusse, der Franzose leichter denken und fühlen, der Italiener heißer, glühender, leidenschaftlicher als der Deutsche, — ihr Schmerz ist derselbe, wie ihre Freude, und reicher sollen die Thränen des Südens strömen, lauter, lebendiger seine Freudenrufe erschallen, die Thränen selbst, der Ton — vermöchte ein Auge oder Ohr sie zu unterscheiden von denen des Deutschen in gleicher Situation? — Doch nicht der Geist der Welt allein, der Geist der Zeit auch und was in ihr ist, soll seinen Sinn erfassen, und er wird anders denken und fühlen auch, mit solcher Aenderung im Innern aber im äußeren Ausdrucke auch entschiedener, schroffer und bestimmter sich lossagen von Jedem, den ein anderer Zeitinhalt an seine Bewegung fesselt, wird hoffen vielleicht, wo dieser fürchtet, wird lieben, wo dieser haßt, wird jubeln, wo dieser trauert ꝛc. Und der Geist der Zeit ja war es, in dessen Fesseln jetzt unsere schöne Tonkunst wieder schmachtete. Ueberzeugen wir uns, wie himmelweit er aufs Neue die Nationen in Hinsicht ihres musikalischen Lebens von einander entfernte.

Digitized by Google

§. 230.

Deutschland.

Deutschland — — soll ich mit einem Worte seinen Zustand bezeichnen und den Charakter, den in Folge dessen es in seiner musikalischen Geltung angenommen? — es war krank, krank an Seele und krank an Leib, und in den Augenblicken und Momenten, wo der Fieberschauer, ihm Ruhe gestattend, es vielleicht verließ, blieben tiefer Ernst oder überschwengliche Sehnsucht nur als die einzigen Grundzüge seiner Stimmung noch zurück.

Die Oper, welche neben schöner Melodie, treffender Charakterzeichnung und bald mehr, bald weniger tiefer, wissenschaftlich verständiger und emphatisch ergreifender, immer aber reiner Harmonie und Instrumentation auch jene subjektive Eigenthümlichkeit noch in sich verband, die zu dem Objektiven des Inhalts und der dramatischen Zeichnung das Schöne tieferer Gemüthlichkeit in der Regel zu fügen weiß, und die in solcher Vereinigung, durch welche vorzugsweise sie vor jeder andern Volks- oder Nationaloper künstlerisch wie allgemein ästhetisch so höchst vortheilhaft sich auszeichnete, seit Mozarts Zeiten von einem Reichardt, J. Abr. Peter Schulz, Franz Anton Hoffmeister, Gyrowetz, Fesca, Mosel, Seyfried, besonders aber Joseph Weigl und Peter Winter auch in das neunzehnte Jahrhundert noch hinübergetragen wurde, — diese Oper: ward sie nicht gänzlich fast hinweggespült von der Fluth des Italienismus, und ragte, wo eine Spur noch von ihr übrig bleiben sollte, sie aus dem Strome derselben nicht hervor gleich jenen einzelnen Felsblöcken und Sandkuppen aus dem Meere, von denen wir nicht wissen, welcher Inhalt eigentlich und welche mineralische Macht sie da noch erhält? — Wer von den dramatischen Tonsetzern die Kraft und das Talent vielleicht hatte, an der alten, ächt deutschen, schönen Weise fest zu halten, und wirklich Schönes, Wirksames, Ergreifendes und Volksstärkendes darin zu schaffen: benahm die Zeitstimmung ihm nicht alle Lust zu derartiger Thätigkeit, so war er, wollte er einige Früchte von seiner Arbeit sehen, doch genöthigt, derselben darin ein Opfer zu bringen, daß er der einmal eingerissenen Herrschaft des Italienismus sich in der einen oder andern Weise und mehr oder weniger unterwarf; und hier ist es, aber nach meiner Ansicht auch nur hier allein, wo die Aussicht sich uns öffnet in das geheimnißvolle Dunkel jenes Schicksals, das, der vielen kräftigen Talente ungeachtet, welche die Schranken füllten, die Zeit über die deutsche Oper bringen und derselben entweder allen bestimmt abgeschlossenen Charakter versagen oder in solchem doch sie sehr weit wieder von jeder andern, französischen oder italienischen, dramatischen Musik entfernen sollte.

Digitized by Google

Sinnliche Luſt und Lebens-Vergnügen war es, was die Zeit dem Volke von der Oper zu fordern lehrte. Was Italien bot und brachte, war das Symbolum, das Idol und der Maaßſtab daher für alle und jede unter deren Formen. Nichts mehr und nichts Höheres indeſſen zu ſchaffen in der dramatiſchen Compoſition fehlte dem deutſchen Tonſetzer einerſeits ſowohl die Stimmung und die Leichtigkeit des Sinnes und Gemüths, als anderſeits er des wiſſenſchaftlichen Materials zu Viel dazu hatte, das ſo lange ſein Stolz geweſen, und deſſen ganz ſich zu entſchlagen eine aufgeerbte Kunſtwürde ihm verſagte; und ſtrebte er ſo dann Beides vielleicht zu bringen, ſinnliche Luſt und geiſtige Erbauung, und Beidem zu genügen, dem Verlangen der Zeit und ſeinem Gefühle, ſeinem Gewiſſen, ſo mußte, wie weit Beides in ſeiner Weſenheit von einander entfernt liegt, bei ſolch' vorgefaßtem Verlangen nach zweifach heterogenem Ziele eben ſo weit die Leiſtung ſelbſt auch vor der Wahrheit zurückbleiben. Erklären wir uns auf dieſem Wege aber (und, wie ich glaube, mit Recht) die merkwürdige Erſcheinung ſo auffallend weniger auch nur einigermaßen glücklicher dramatiſcher Tonſetzer in dem muſikaliſch doch bereits ſo hoch gebildeten, ſo weit vorangeſchrittenen Deutſchland, ſo wird uns nicht allein ein Blick auch zugleich geſtattet in das eigentliche Weſen und den Charakter der gegenwärtigen deutſchen Opern-Compoſition, ſondern die beſtimmte Ausſicht nicht minder geöffnet, daß ſofort dann, aber auch nur dann erſt eine neue, glänzende Periode für dieſelbe wieder einbrechen muß und wird, wenn Deutſchland ſelbſt einmal wieder zurückgekehrt iſt zu einem vollen nationalen Bewußtſeyn, zu einer vollen nationalen Lebenskraft, die es zu ſich gleichſam ſelbſt mit hellem Sinne, mit freiem Gemüthe kommen läßt, denn — und daß ich es ſagen muß! — Mangel an dieſem Sinne, an dieſem Gemüthe und Bewußtſeyn war eben Deutſchlands Unglück und Deutſchlands Schmach, aus der in einem lichten Augenblicke ſich hervorzuarbeiten der Fall zu tief war, und Mangel an eigentlicher Charakterſtärke und Charakter-Wahrheit der Grundzug geſammter deutſcher Operncompoſition gegenwärtiger Periode. Ich nehme ſelbſt den ſo oft als ächten deutſchen Opern-Componiſten geprieſenen Carl Maria von Weber nicht davon aus, und wenn ſein „Freiſchütz" einen Triumphzug einſt machte über alle Theater Deutſchlands, ſo läßt ſich der Grund davon leicht wo anders auffinden als in der Muſik für ſich, die allerdings wohl weniger ſich beugte vor italieniſchem Scepter, denn manche andere ihrer Collegen, und wiederum auch weniger ſtolz wohl ſich aufblähete vor ſolchem in harmoniſchem Hochmuthe, aber dennoch in ihrem vorwaltenden Romanzenprunke eben ſo wenig einem ächt deutſchen Charakter huldigt, als ſonſt ſie ebenfalls von dem Maſſenſinne der Zeit und einer Ob-

Digitized by Google

jektivität hingerissen erscheint, die ich als nächste Ursache ansehen möchte, warum heutigen Tags diese Oper in Frankreich selbst, wo Auber u. A. aber solche Objektivität zur Kunstrichtung erhoben haben, noch gefallen kann. Soll ich einen ächt deutschen Opern-Componisten der Zeit nennen, so erscheint mir einzig als solcher Spohr, indem derselbe, wenn auch weniger vielleicht auf dem subjektiven Boden deutscher Nationalität, immerhin doch mit einer gewissen deutschen Wahrheit über alle Richtung der Zeit sich erhob und auf dem Wege schöner Romantik den entfesselten Genius in ein Reich führte, wohin der deutsche Sinn, wollte er frei seyn von dem Schmerze der Gegenwart, eben damals nur zu gern und zu sehr sich sehnte, und wo in den lichtern Augenblicken des Lebens er zu jeder andern Zeitperiode auch mit seligem Behagen weilen mag, was mir Bürge zugleich seyn will, daß Spohrs „Jessonda" z. B. und sein „Faust" auf dem Repertorium der deutschen Theater noch zu finden seyn werden, wenn Webers jüngerer „Freischütz" und sein musikalisch unstreitig höher noch stehender „Oberon" längst davon gewichen, und desto öfter und mehr zwar, je inniger und bestimmter der deutsche Charakter in allem deutschen Leben sich ausprägt. Mag Spohr ein eigenes glückliches Geschick oder die Tiefe geistiger Einsicht dahin geführt haben, aber daß er als Opern-Componist weniger an das Reich der Welt, dem er hier vornehmlich doch anzugehören scheint, denn an das Reich eines eigentlichen allgemeinen Kunst-Ideals sich anlehnte, — dies, glaube ich, war der einzige mögliche Schritt auch, der vor dem Sturme der Zeit ihn bewahren konnte, weil derselbe eigentlich außerhalb aller solcher geschah, und der, um gleichen Grundes willen, ihn denn auch über diese Zeit weit hinaus der spätesten Geschichte anheim geben muß.

§. 231.

Fortsetzung.

Daß betreff seiner Cammer- und Hausmusik in schönerem Bilde die Zeit unser Vaterland gezeigt hätte, dürfte schwer fallen, zu beweisen, so gewiß hier ungleich mehr noch denn dort (in der Opern-Composition), bei allem Erfassen und Erstreben der Zeitbedingungen, eine gewisse Treue, ein Festhalten an dem einmal erkannten, tief gemüthlichen und geistig hellen, deutschen National-Charakter auf Seiten der Tonsetzer hervortritt, übrigens auch hervortreten durfte, da, wenn von der Gesammtmasse auch, welcher die Oper angehört, gleichwohl nicht von jedem Einzelnen aller Sinn für ächt deutsches Leben, Denken und Fühlen gewichen war, und der Beharrliche daher hier immer noch auf Theil-

Digitized by Google

nahme und Beifall bei mindeſtens einzelnen Gleichgeſinnten und Gleichgebildeten unter dem großen Haufen rechnen konnte. Laſſe ich dahin vorzüglich Andreas Romberg, Ferdinand Ries, *) Carl Gottlieb Reiſſiger, **) den herzensreinen Danzi, Peter Lindpaintner, ***) und vor Allen abermals Spohr mit ſeinen Quartetten, Sinfonien ꝛc. gerechnet ſeyn, ohne damit den guten Willen und das edle Beſtreben ſo mancher Anderer zu verkennen, welche zu gleicher Abſicht dem Zuge mit Entſchiedenheit und Kräftigkeit ſich anſchloſſen, aber ohne damit diejenigen Leiſtungen auch einzuſchließen, welche mehr nur jene, im §. 221 des vorhergehenden Kapitels betrachtete Förderung des Virtuoſenthums zum Zwecke haben konnten, und dadurch jedenfalls derjenigen tiefen Gemüths- und Geiſtes-Innigkeit nicht zu genügen vermochten, welche deutſches Kunſtthum doch zunächſt als ſein eigenſtes Zeichen anſpricht. Dieſen Leiſtungen damaliger deutſcher Tonkunſt darf die Geſchichte ohnmöglich einen andern denn blos denjenigen Werth beilegen, den als Produkte materieller Zeit ſie von ſelbſt ſchon für ſich anſprechen, der unmittelbar aber ſie nicht minder denn ſo manche dramatiſche Schöpfung als lebendige Zeugen für diejenige Charakterſchwäche auch aufruft, in welche zu verfallen die deutſche Muſik überhaupt jetzt das Unglück (oder wie ich ſagen ſoll) haben ſollte, und an welcher demnach, mit faſt einziger Ausnahme des begeiſternden Liederſängers Franz Schubert, jenes lautenEcho's vergangener ſchönerZeiten, das, wie das Echo des Thales, welches niemals wir vernehmen da, wo es eigentlich erzeugt wird, aber in fernere, ſpätere Tage mit ſeiner ganzen Kraft erſt herübertönen ſollte, und mit Ausnahme desjenigen, der die deutſche Kunſt mit dem Jahrhunderte zu verſöhnen berufen war, †) auch die Cammer- und Hausmuſik in ihrem Ganzen darnieder lag, alle Räume dem franzöſiſchen oder italieniſchen Einfluſſe öffnend, ††) aber allen Stolz und alle Kraft unſers Vaterlandes auch bewahrend noch in der Muſik der Kirche.

Zu Wahrheit lag Deutſchlands ganze Stärke damals — wenn nicht allein ſo doch vorzugsweiſe in ſeiner geiſtlichen Muſik, und hatte mit einer Macht dieſelbe ſich da concentrirt, daß kein Land, kein Volk der Welt auch nur annähernd etwas Aehnliches dagegen zu ſetzen vermochte, ja — weil die Vergangenheit ſo nahe liegt — auch heute noch nicht dagegen zu ſetzen

*) Geb. 1784 zu Bonn und geſt. 1838 zu Frankfurt a. M.

**) Geb. 1798 zu Belzig bei Wittenberg, jetzt Capellmeiſter zu Dresden.

***) Geb. zu Coblenz 1791, jetzt Capellmeiſter zu Stuttgart.

†) Ich meine Beethoven. S. die §§. 208 ff. des vorhergehenden Kapitels.

††) Vergl. den letzten Paragraphen des vorigen Kapitels.

Digitized by Google

vermag, so werden wir hier denn auch den wesentlichsten und entschiedensten Anhaltspunkt wohl finden für eine Vergleichung, in welcher die zuerst gewonnene Ansicht sich bestätigen soll, daß mit gegenwärtiger Periode abermals ein Schisma unter den verschiedenen Nationen sich aufgeworfen, dessen Ausgleichung ungleich späteren Zeiten vielleicht vorbehalten bleiben muß. Lassen wir die kleineren Werke in diesem Gebiete und das Orgelspiel *) insbesondere unbeachtet: in welch' wunderbarer Größe, Schönheit und ehrbarer Kraft strahlen die daher gehörigen Compositionen eines Schicht, Eybler, Feska, Tomaschek, B. Klein, Fr. Schneider, Spohr, Neukomm, Fasch, Seyfried, Ries und Anderer, welche alle der Periode der ersten drei Decennien des laufenden Jahrhunderts angehören, und von denen mehrere zwar schon heim gegangen sind zu den Vätern, doch viele auch noch heute in bester Wirksamkeit stehen! — Wir staunen, — staunen zugleich über die reiche Zahl würdiger, großer Namen, und begreifen kaum das außerordentliche Mißverhältniß, das Deutschland demnach hinsichtlich seiner Oper- und Cammermusik zu seiner heiligen, frommen Musik der Kirche in sich bewahrte! — War hier es stark, willenskräftig und thatenmuthig genug, jeder Einflößung von Außen her Herz und Ohr zu verschließen und allein in der Vollendung sein eigenes Ich wiederzufinden: warum nicht dort auch, möchten wir fragen, wo wir selbst den Schmerz der Duldung ihm vergehen zu sehen meinen und kaum eine energischere That erblicken, welche die Schmach, die mit dieser über sein Daseyn sich wälzte, vertilgen möchte!? — Aber war es dieselbe Zeit nicht, die in Haus oder Concertsaal, Oper und Cammer alle Glieder ihm lähmte, alle Hoffnungen vereitelte und alle Wünsche und Aeußerungen verspottete, welche mehr als irgend einem Lande und Volke ihm beten hieß und mit Glaubensmuth und Glaubensstärke, mit Hoffnung und Zuversicht seinen Blick und seinen Sinn allein noch auf gen Himmel richten? — Dorthin allein noch stand des ächten Deutschen Vertrauen zu einer Zeit, wo unter fremdem Joche er darben, oder wo mit aller Anstrengung und so oft vergebens er wieder sammeln mußte, was die Opfer, mit denen er jenes Joch abgeschüttelt, ihm gekostet; und darin allein denn auch konnte er Charakterstärke und Charakter-Wahrheit zeigen. — Man hat jenen Meistern Schuld gegeben, daß auch unter solchen Umständen die deutsche Kirchenmusik nicht vor allem fremden und zwar profanen Einflusse von ihnen bewahrt worden, und namentlich gegen eine ältere schöne Classicität jedenfalls zu viel Prunk, Glanz der Instrumente und äußerer Reiz des Gesanges durch sie in dieselbe gekommen sey: die

*) S. vorhergehendes Kapitel §. 222.

Digitized by Google

That an sich soll nicht geleugnet werden, aber die Billigkeit wird es nie den Männern verdenken, wenn sie meinten, daß inniger und lauter, mit ungleich heißerer Inbrunst in solchen Tagen der Noth das Volk zum Himmel flehe, als wo nur dankend, froh und freudig, wie etwa zu Haydn's Zeiten, es zu demselben aufzuschauen brauche. Gleiche Rücksicht auf Zeit und Stimmung kann auch den Mangel an vollkommener getroster Hingebung entschuldigen, den strengere Beobachtungen hie und da etwa bemerken möchten. Die Zeit war bang, das Herz geängstigt, und ins stärkste Vertrauen mischt sich Sorge, war die Hoffnung oft bethört. Der Ernst entging den bessern der Arbeiten nie wohl, und fast mehr noch, als die Schönheit duldet, die wohlgefällig und wohlthuend stets berühren will, hatte ja die Zeit auch ihnen solchen aufgedrückt, und damit, mit dieser Kirchenmusik, allem Bisherigen zu Folge denn aller Musik auch, die im ganzen Sinne des Worts die Geschichte vorliegender Periode als volles deutsches Eigenthum bezeichnen darf.

§. 202.

Frankreich.

Und wie weit, wie himmelweit steht z. B. gleich Frankreich von diesem und solchem Ernste entfernt? — Eine Hymne auf den unter Napoleons Anführung erfochtenen Kriegsruhm, an welcher als an der einzigen Erinnerung man auch noch festhalten wollte, nachdem der Ruhm selber längst sein schmachvolles Ende gefunden, und in die aller Jubel und alle Freude, aller Tumult und alle neckische Spielerei sich mischt, — Etwas der Art ließe sich die gesammte französische Musik, wie in gegenwärtiger Periode und gleich von deren Anfang an dieselbe sich gestaltete, nennen. Welche Mittel eine kurz vorher gegangene Zeit zur Erlangung schönerer Zwecke ihr geboten: kaum hatte die Revolution dem allgemeinen Interesse eine andere, jene freiheitstrunkene Richtung gegeben, als der ganze tumultuirende, jubelnde und sinnenberauschte Charakter des Volkes auch sich wieder festsetzte in einer Musik, die, obschon gehegt vorher in unbewußter Sympathie von deutschem Geiste und deutschem Sinne, nun sofort ein Triumphlied anstimmen sollte über demselben, gleich dem französischen Schwerdte, das siegend und triumphirend einherzog über deutsche Gauen.

Wir haben erfahren, mit welcher Liebe und dankbarer Zuneigung Frankreich vor jener Zeit entgegen zu nehmen pflegte, was Deutschland in irgend einer künstlerischen Beziehung ihm bot. *) Ein gleiches Drängen und

*) Vergl. die §§. 152. 189. ff. des ersten und dritten Kapitels der vorigen Periode.

Digitized by Google

Sehnen nach Wahrheit hatte es erfaßt, und selbst die Italiener, welche dort sich damals niederließen und welche Kraft und Talent genug besaßen, diese Wahrheit zu begreifen, schlossen dem Streben sich an, wie vor Allen z. B. der ebenfalls dort schon genannte Cherubini. Wie lange war es aber, daß seine mehr in deutschem als in jedem andern Sinne geschriebene „Lodoiska“ und sein „Wasserträger“ auf dem Repertoire sich hielten? — kaum bis zum Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts; dann mochte der Einzelne vielleicht noch Ehrfurcht hegen vor derartiger Musik, aber im Herzen des Volks tönte sie nicht wieder. Hier fand allein Lesueurs oder Catel's Pomp und Jubel oder etwa Boieldieu's lustige musikalische Declamation in der Operette noch Anklang. Napoleon rief die ausgezeichnetsten Italiener nach Paris. So kamen unter Anderen auch Spontini und Paer dahin. Welchen Erfolg hatten ihre Arbeiten, so lange sie schlechtweg in dem italienischen Gewande und Style sich bewegten? — Erst als Spontini mit seinem „Milton“, noch mehr mit seiner „Vestalin“ und nachgehends mit seinem „Cortez“ das Ritterthum in Ton und Gebehrde, den Stolz der massigen, materiellen Kraft auch auf die Bühne brachte, vermochte er durchzugreifen, denn damit erst hatte er in die Saiten französischen Volksthums gegriffen und eine Harmonie angestimmt, die mit Sinn und Willen des Franzosen jetzt consonirte. Wie viel Gluckscher Geist aus der „Vestalin“ namentlich auch hervorleuchten, und wie viel Wahrheit des Ausdrucks ihr Meister überhaupt schon damals erstrebt haben mag: sein erstes Zeichen bleibt dennoch Pomp, ein gewisser materieller Uebermuth bleibt das, was allein ihn siegen ließ in jenen Tagen bei den gleichgestimmten Franken. In gleicher Weise verhält es sich mit Nicolo Isouard, den ebenfalls die Kriegsunruhen von seiner Insel *) nach Paris zurückführten, wo er früher gebildet worden war, und wo er nun mit nicht weniger Energie und stolzem Muthe in die Saiten greifen mußte, wenn er Geltung haben und nicht zurückbleiben wollte hinter Anderen, die willig sich dem Verlangen der öffentlichen Stimmung hinzugeben vermochten, und wohin vorzugsweise auch Mehul noch gerechnet werden muß. — Man will, daß in den kleineren Werken dieser Meister, wo ausschließlich die lyrische Declamation und die Romanze ihren Sitz haben, wahr und bestimmter noch, denn in ihren größeren, der ächt französische Charakter

*) Isouard ward 1777 auf Malta geboren, diente dort längere Zeit als Capellmeister des Ordens, ward nach Aufhebung desselben aber auf Napoleons Geheiß nach Paris geführt.

Digitized by Google

sich ausprägte, und außerhalb der Zeitverhältnisse solchen betrachtet, mag das Gegentheil schwerlich auch zu beweisen seyn; doch jetzt war einmal an die Stelle des heiter Sentimentalen, artig Lebhaften und Kecken die Liebe zum Gewaltigen, Ungebundenen, Revolutionären getreten, die schwankend von dem Einen zum Andern greift, im Wilden und Massigen allein noch sich gefällt, und indem solche Liebe vorzüglich in jenen größeren Werken wie in allen übrigen damit verbundenen Gestalten sich offenbart, ist das Urtheil über den Charakter der französischen Musik der Zeit auch vorzugsweise nur an sie sich zu lehnen genöthigt. Durch diese bedeutende Veränderung des eigentlichen französischen Volkscharakters war es auch Rossini allein nur möglich, so bald auf dem Pariser Boden einen festen Stand zu gewinnen. Das Aeußerliche, Frivole, Bravourgewaltige, sinnlich Schlagende und willkührlich Geniale seiner Gestalten, das Alles zudem noch einmal so stark eingreift, wenn zwischen unterhaltend Wichtigem es unerwartet wie ein gewappneter Mann hereinbricht, entsprach — wenn ein bloßer Schein auch — mehr noch der Volksstimmung, denn der bloße Pomp und die bloße Masse, durch welche Andere glaubten jetzt allein noch wirken zu können, so gewiß andererseits in dem nicht viel Höheres bietenden Daniel François Esprit Auber *) der Franke eine noch tiefere und innigere Saite seines Herzens angestimmt wähnen mußte, und so gewiß auch Herold nur in dieser Massengewalt, der er die Sentimentalität seines Wesens gern unterordnete, den Weg zur Bühne und von da zum Volke sich bahnte.

Damit aber dürft' ich unbedenklich wohl meine Charakteristik der französischen Musik laufender Periode beschließen, da, was Cammer und Kirche insbesondere noch betrifft, — lebte in ersterer irgend Etwas auf, dasselbe schlechterdings kein anderes Gepräge denn das der Oper trug, und für letztere von dem, wahrlich auch der Erde näher denn dem Himmel stehenden Franzosen so Viel als fast gar Nichts geschah.

Dürften einige Ausländer, wie der Engländer Onslow, vielleicht ein Paar gute Sinfonien und Quartette nach Paris bringen, oder veranlaßte irgend eine Sieges- oder sonstige Gelegenheitsfeier die Aufführung etwa einer Cantate oder dergl., so erscheinen der Geschichte Vorgänge der Art gleichwohl nur als seltene Ausnahmen: im Allgemeinen war das Gebiet der Cammermusik lediglich anheim gegeben der Virtuosität, und so unleugbar Außerordentliches Frankreich in dieser Beziehung durch früher schon genannte Heroen in der Instrumental- und Vocalmusik leistete, zeigte im Geiste dasselbe immer doch nur ein Streben nach äußerlichem Glanze,

*) Geb. zu Paris 1780.

Digitized by Google

nach Pomp, also nach eben demselben materiellen Ziele, dessen Richtung die Oper so ausschließlich und so unterscheidend von jeder ächt deutschen und italienischen Weise verfolgte. Die Autorität eines Henry Herz mag hiervon hinlänglichen Beweis liefern.

Und wer vermöchte außer dem adoptirten Cherubini einen nur einigermaßen beachtenswerthen französischen Kirchen-Componisten vorliegender Periode zu nennen? — Wo Deutschlands höchste Kraft lag, finden wir Frankreichs tiefste Schwäche. Vielleicht daß, wer von einer Weltherrschaft träumte, des Himmels nicht mehr zu bedürfen meinte, und daß, als er des Himmels Beistand wieder hätte erflehen mögen, Schaam und Reue, Furcht und Zagen ihm ein offenes Herzenswort versagten. Hier ist Aufrichtigkeit und wirklich fromme Stimmung des Gemüths von Nöthen, wenn etwas wahrhaft Gutes geleistet werden soll. Auf der Bühne, welche die Welt bedeutet, mögen die Launen und Leidenschaften der Welt wohl ihre Triumphe feiern, aus der Kirche bringt Niemand Segen mit, der nicht aufrichtig, nicht mit voller Reinheit des Herzens zu beten vermochte. Solche Reinheit aber war getrübt in Frankreich. Hier sollte die Politik der Kunst den Streich spielen, daß sie den Stoff ihr gestattete, aber die Fähigkeit raubte. Selbst Cherubini, der zudem sich zur Kirchenmusik nur flüchtete, weil die Bühne ihn ausgestoßen, — selbst diesen Meister wollte das Geschick nicht einmal gänzlich ausschließen. Manch' schöne Messe und Anderes, was dahin gehört, hat er geschaffen, — es ist wahr! — aber dennoch tragen ziemlich die meisten seiner Kirchenwerke eine gewisse Mischung, eine Mustercharte von deutsch-französischem Italienismus zur Schau, die schwer zu irgend welcher Bestimmtheit des Charakters sie gelangen läßt, und die unmöglich gestattet, auch diesem Einen Genius nur eine höhere geschichtliche Bedeutung in der französischen Kirchenmusik der Zeit beizulegen. Etwas Erheblicheres zu deren Rettung wollte Choron thun, als er sein Institut für kirchlichen Gesang gründete; allein abgesehen davon, daß auch dieses Institut die Hoffnungen nicht erfüllt haben würde, welche Anfangs man in der Begeisterung für die neue große Idee und Sache wohl darauf setzte, da es zunächst doch nur an jene, mit ächter Kirchenmusik unverträglichen Liebe zur Massenhaftigkeit und zum Gewaltigen sich anlehnte, die in der profanen Musik, in der Oper und der Cammermusik künstlerisch so höchst schiefe, weil ausschließlich materielle Richtungen geöffnet hatte, — ich sage: selbst abgesehen davon opferte der eifrige Mann Gesundheit und Vermögen

Digitized by Google

dabei auf, und als er todt war, *) ließ der Staat — — das Unternehmen fallen. Vermochten auch seine erleuchteten Führer vielleicht keinen Nutzen davon abzusehen? — Nun dann dürfen wir glauben, was Gebildete unter den Franzosen selbst uns einst versicherten, daß das Verkehrte und Nichtige, was für kirchliche Musik, für den musikalischen Cultus von Oben herab geschehe, alle Begriffe übersteige, und weil da her allein das Talent seine Richtschnur und seinen Maaßstab nehmen zu müssen meine, auch nach der Restauration es in diesem Stücke möglichst schlimmer noch in Frankreich geworden sey, denn je vordem.

§. 233.

Italien.

Noch schlimmer indessen als es in Italien bereits in diesem Stücke, in Sachen der Kirchenmusik, geworden war, konnte es schwerlich dort werden, und war es — was die Billigkeit und Wahrheit zugestehen muß — auch noch keineswegs daselbst geworden. Alle Größe, in welcher Italiens musikalischer Cultus einst über die gesammte kunstgebildete Welt hervorragte, hatte während der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts schon in dem lyrischen Uebermaaße der Oper ihren Untergang gefunden, und waren die Zeiten der darauf folgenden Periode auch noch keineswegs geeignet, sie wieder daraus hervorzuheben, so mußte ein Tag, an welchem so sehr und hoch der Materialismus und die sinnliche Lust als letztes Princip aufgegangen waren an dem Himmel des Lebens, wie an dem ersten des laufenden Jahrhunderts in Italien, dem Falle nur weit tiefere Gründe noch graben; und sah ungeachtet dessen der große Erdstiefel die Herrschaft seiner Talente aufs Neue über ziemlich ganz Europa sich ausbreiten, — was hätte ihn abhalten sollen, auch dahin allein nur oder doch vorzugsweise seine Schritte zu richten? — Alle wahre Kirchen- und alle eigentliche Cammermusik lebte nur in der stolzen Erinnerung noch fort bei dem Italiener, und nur die Oper war längst ihm das Organ, die Form geworden, worin all' sein künstlerisches Leben er aushauchte, und von welcher jene Bereiche selbst das noch zu borgen gezwungen wurden, was zu ihrem eigenen gewohnten Unterhalt sie vielleicht bedurften. Schrecken wir zurück auch vor solchem Gedanken, die Wahrheit heißt ihn fassen. Die sinnliche Lust aber, das frohe Wohlbehagen und der Glanz der Form allein waren es, welche unter dem Einflusse der Zeitumstände, die überall

*) Alexander Etienne Choron ward geb. zu Caen 1771, und starb zu Paris 1834. Seine ausführliche und besonders über sein hier angedeutetes Wirken nähere Auskunft gebende Biographie ist in meinem Universallexicon der Tonkunst enthalten.

Digitized by Google

zunächst den Weg bahnten und bahnen mußten, der italienischen Oper eine solche Ausdehnung über den gesammten gebildeten Erdkreis verschafften: solche Lust, solches Wohlbehagen und solcher Glanz daher auch ihr einziges Princip, ihre Farbe und ihr einziger Charakter. Rossini haben wir als den Führer des Zugs erkannt: den Sinnenreiz aufs Aeußerste zu schärfen, dazu die sinnergreifendsten und sinnerquicklichsten, am lebhaftesten ins Ohr fallenden, mit den ausgesuchtesten Prunkpassagen versehenen Melodien zu schaffen, alle Kunstmittel der Sänger, ihnen recht, zusammenzufassen, schneller, bewundernswerther zu machen, überhaupt das sinnlich Leidenschaftliche, was nur irgend an unserer Kunst noch haftet, nach aller Kraft aufzureizen, alle Effekte der Instrumentalmusik dazu zu verwenden, Becken und Trommeln in mächtig betäubende Bewegung zu setzen, — das allein war ja auch die Aufgabe, das Ziel und der letzte Ausgang seines Strebens, von dem innern Wesen der Wahrheit des Ausdrucks nur so Viel mitnehmend, als der Ton in seiner ätherischen Luftgestalt von selbst schon bietet oder als der Augenblick und der Rausch des Sinnlichen etwa noch zuläßt.

Allerdings scheint auf solcher Seite der Charakter der italienischen Musik sehr fühlbar mit dem der französischen Musik zusammenzutreffen; allein wie nah verwandt Beide in dem Stücke auch zu seyn das Ansehen nehmen, trennt im Wesentlichen sie dennoch ein höchst merklicher Unterschied. In der Richtung allerdings gleich schlagen Beide jedoch verschiedene Wege zu deren Verfolgung ein. Nicht der elegante, hoch einhertrabende, stolze und gebieterische, der mehr erschüttert als reizt, war der Prunk, Pomp und Glanz der Italiener, sondern der einschmeichelnde zugleich, spielende, der neckisch und berauschend sich an unsere Sinnlichkeit anlehnt und damit unser ganzes Ich gewissermaßen zu sich herüber zu ziehen trachtet. Die französische Massenhaftigkeit kann auch trotzend seyn, hart und bizarr, wenn sie nur überwältigt, was ihr einziger Zweck ist; der Italiener aber will süß dabei zugleich erscheinen, liebevoll, glücklich. Sein Rausch ist kein erstickender, sondern mehr erhebender. Daher war es diese Seite, dieses süß Leidenschaftliche, Sehnsüchtige, zärtlichst Liebende, sinnlich Schmeichelnde und Ueberwiegende vorzüglich auch, was, als nach zwanzigjährigem Rossinischen Rausche, als so lange man mit unsäglicher Verschwendung in dieses Mannes Tönen geschwelgt hatte, und man matt gleichsam geworden war in dem übersättigenden Genusse, die italienischen Tonsetzer noch weiter auszubilden versuchten und zu versuchen einzig den Muth hatten, da Reizloseres sie nicht bringen durften, des Luxus und Prunkes Kräfte aber fast schon erschöpft waren. So wenigstens und nicht anders vermag ich Bellini und die übrigen gleichzeitigen Nachtreter von Rossini zu verstehen, während

Digitized by Google

Frankreich wir immer weiter voranschreiten sehen auf der Bahn mittelreichen Uebermuths, und gebehrden sich mit Trotz, blendender Eleganz, Hochmuth und materieller Ueberlegenheit, wo Italien fortan zu siegen strebt mit Liebreiz, Anmuth und wenn auch moralisch kranker, doch immer sinnlich hinreißender Süßigkeit. Selbst der Schmerz, der Heroismus, schließt dieses Princip nicht aus, und mag Studium, Talent oder Charakter sie dazu leiten — eben darin bleibt die italienische Musik und war insbesondere sie zu gegenwärtiger Periode streng und stets ausgeschieden von jeder andern.

§. 234.

Vergleichende Resumtion.

Sonach hatten in der That denn die Verhältnisse der Zeit, ihr Geist und Leben, indem in eine engere, überwältigende und gewissermaßen leitende Beziehung zu der allgemeinen Kunstrichtung sie traten, auch eine neue nationale Scheidung in derselben hervorgerufen, welche, bis auf die neu gewonnenen Formen, Gestalten und organischen Erweiterungen an und für sich, uns mit einem Wurfe gleichsam wieder zurückversetzte in den Anfang vorhergehenden achtzehnten Jahrhunderts. Gleicher Sinn und gleiche Tendenzen, gleiches Verlangen und gleiches Geben, gleiches Wollen und dasselbe Vollbringen: nur in der Weise, in den Formen anders, weil der Mittel mehr, der Gränzen weniger, der Ansichten freiere, und auch der Lebensbedürfnisse höhere geworden waren, nicht aber im Innersten des Wesens, nicht eigentlich im Geiste. Hier (Deutschland) in der wirklich selbsteigenen Musik derselbe fromme Ernst, wenn auch weniger aus der Cultur der Kunst selbst hervorgegangen, denn hauptsächlich nur von dem politischen und moralischen Zeitinhalte geboten, und wenn daher auch weniger in den engen Kreisen geistiger Speculation als in den freieren wahrhaft künstlerischen Schaffens sich bewegend; dort (Frankreich) derselbe hochtrabende Stolz, Prunk und gebieterische Hochmuth, den freilich nicht das Bewußtseyn einer geistigen, sondern nur das einer materiellen, physischen Macht den Gestalten einhauchte und der daher auch in solcher Weise ausschließlich sich in denselben kund zu thun vermochte; am dritten Orte (Italien) dieselbe zartsinnige Süßigkeit, lüsterne Begierde und sinnberauschende Ergötzlichkeit, wenn auch vielleicht nicht mehr in jenem alleinigen lyrischen Schwunge und Uebermaaße, das jede andere organische Mittelbarkeit mehr oder weniger von sich ausschloß, sondern mit Hinzufügung selbst dieser und hauptsächlich auf dem Boden gewaltiger physischer Kraft, so gleichwohl doch in der eigentlichen Sache, im eigentlichen

Digitized by Google

Wesen, und endlich alles Dies nur in dem ungleich höheren Maaße, das die reichere Entfaltung der Kräfte selbst sich nach und nach geschaffen, und das zu erfüllen die Zeit, welche zu Gaste geladen hatte die Kunst und welche, als guter Wirth, gegen jede Vergangenheit, auf ihrem Tische immer das möglichst Reizvollste gebracht und genossen haben wollte, mit eiserner Strenge fast gebot.

Auch die übrigen Länder und Nationen der gebildeten musikalischen Welt mit in die Vergleichung noch gezogen, gestaltet sich die Sache nicht anders: waren doch von jeher sie mehr oder weniger unter die Vormundschaft jener drei Länder gestellt, welchen zuerst ein günstiges Geschick vergönnen wollte, in sich selbst eine eigene selbstständige Tonkunst oder moderne Musik zu schaffen, zu bilden und mit jedem neuen Tage zu neuem Fortschritte zu pflegen. England z. B. — so manches schöne, kräftige und in der Produktion reiche Talent es mit der Zeit auch geboren, von denen hier aus früheren Tagen her noch ein Dr. Thomas Augustin Arne, Dr. Samuel Arnold, Dr. William Boyce, Jonathan Battishill, und aus gegenwärtigen der viel besprochene Dr. Crotch, Dr. Whitfeld, Bishop, Taylor, Barnett u. A. angeführt seyn mögen — lehnte es seit Händels Zeiten in seinem innersten Wesen sich hauptsächlich doch an Deutschland und Italien an, von jenem alle Cammer- und Instrumentalmusik, von diesem alle Oper borgend; und namentlich war dies und vielleicht mehr als je in gegenwärtiger Periode der Fall, wo die noch übrige deutsche Kraft, weil sie keinen Ableitungsweg in ihrem eigenen Vaterlande vielleicht fand, ziemlich den größten und werthvollsten Betrag ihrer Produktion auf englischen und andern nördlich ausländischen Boden warf, und wo die Theater dort eben sowohl ziemlich ausschließlich ihren Bedarf aus Italien herzuholen sich genöthigt fühlten, als die deutschen Bühnen von solchem fremden Zwange nicht minder beherrscht waren. Ich sage: „andern nördlich ausländischen Boden", denn in Wahrheit treffen wir z. B. Holland, Dänemark, Schweden, Rußland, Polen, Ungarn u. s. w. mit der einzigen Ausnahme in keinem andern Verhältnisse, als daß letztgenannte drei Länder, aus Grund der Zeitumstände, außerhalb des Theaters mehr oder weniger auch wohl von Frankreich und besonders dessen Virtuosen her influirt wurden; und haben wir uns nicht früher auch schon überzeugt, wie eben jetzt auf den Flügeln der Zeit der Italienismus wieder sich hintrug über alle Orte und Länder, wo nur irgend Musik in unserm Sinne bereits getrieben wurde, Norm und Maaßstab dann daselbst abgebend für alles eigentlich musikalische und kunstculturhistorische Leben? *)

*) Vergl. vorhin im zweiten Kapitel die §§. 212 ff.

Digitized by Google

— Alle oder doch die meisten der genannten Länder hatten bereits ihre eigene nationale Oper sich erworben und überhaupt manch' eigenen künstlerischen Lebensfunken in sich entzündet; aber, fortgerissen, fortgespült einmal in allen ihren socialen Verhältnissen von den Fluthen der Zeit, waren sie gezwungen auch, dem Laufe und den Forderungen derselben in allen Dingen zu folgen, und ließ auf Seiten der Kunst entweder ein besseres Bewußtseyn oder ein schon erwachtes edleres Gefühl solches nicht zu, oder fehlten die organischen Mittel und Kräfte ihnen auch wohl noch, dem Sinne dieser Forderungen, der ausschließlich in der Gewalt des Materialismus und des Lustgenusses aufging, zu genügen, so ward in seinem letzten Strahle auch jener Funken wieder erstickt, und beugte man geduldig und willig sich unter einer alten Vormundschaft, welcher die Neuzeit in gedoppeltem Maaße jene Mittel und Kräfte zugetheilt hatte. Daher kam es auch, daß selbst von deutscher und französischer Musik nur diejenige willige Aufnahme und breiteren Eingang in jenen Ländern zu finden pflegte, welche eben so willig sich den Forderungen der Zeit und dem Normalwesen des Italienismus, d. h. dem vorwaltend sinnlichen Zwecke, sich unterworfen hatte, und daß jede andere, welche glaubte festhalten zu müssen an der eben erkannten ächten Schönheit, an der einen wahren, geistig belebten schönen Form und nicht blos in dem ergötzlichen Spiele der sinnlichen Masse ihre Aufgabe zu finden, wie in ihrem eigenen Vaterlande so auch dort nur in dem kleineren Kreise der eben so Gebildeten als in der Erinnerung Treuen noch einigen Zutritt behielt. Einzig England wollte eine Ausnahme davon machen. Nach Rußland, Polen, Frankreich, Spanien ꝛc. wanderten, neben der italienischen Oper einher, unsere Virtuosen mit der sinneblendenden Pracht und dem von der Zeit geborenen Luxus ihres organischen Lebens, wenn hier, in Frankreich Deutschland und Italien selbst, sie denselben lange genug, vielleicht zum Ueberdrusse schon und mit hinlänglicher Erschöpfung des Gewinns zur Schau getragen; weniger nach England, wo eine von Haydn und Mozart geschaffene und überhaupt im edlen Style gehaltene Cammermusik dagegen immer noch warme Theilnahme, auch unter dem Volke selbst, fand; und führte irgend ein Weg, ein Geschick oder ein Wille, ein Vorsatz sie dahin, zum Erstaunen sehen wir ihr Tableau nicht blos und allein mehr prangen mit einem lüsternen Spiele lichter Farben, sondern zum mindesten heller und belebter als irgendwo treten auch einzelne, geistig große Charaktere darauf hervor, welche der Continent, kaum erschaut, vielleicht für späteres besseres Begreifen in verschlossenen Hallen bewahrte. *) Ob auch dafür, für diese auffallende

*) Dahin ist auch Beethoven zu zählen, der in England Liebe und Bewunde-

Digitized by Google

Einzelstellung und Sonderung Englands, in den Begebenheiten der Zeit und ihren künstlerischen Beziehungen ein Grund sich auffinden läßt? — Ich glaube, und glaube es nicht allein nach Seiten der Möglichkeit, sondern selbst nach denen der Nothwendigkeit. — Wo hatten den ersten Anfang, die erste Quelle aller der großen und kleinen besondern Gestaltungen, durch welche die Musik und das gesammte musikalische Leben im Ganzen wie im Einzelnen während der gegenwärtigen Periode so höchst merkwürdigst und in einer so fest in sich abgeschlossenen Weise sich auszeichneten, und über welche die bisherigen Darstellungen ein möglichst helles Licht zu werfen den Zweck hatten, — wo hatten den ersten Anfang, die erste Quelle derselben wir zu suchen? — in Frankreich, und nur in Frankreich, in der Revolution, welche dort das achtzehnte an das neunzehnte Jahrhundert knüpfen und in blutiger Gährung das Leben für dieses aus jenem gebären sollte; *) und wie wenig nun auch einem England möglich seyn konnte, einer Offenbarung sich zu entziehen, welche der Himmel selbst, ein höherer, allmächtiger Wille, über das gesammte diesseitige Daseyn erlassen, und einem Einflusse sich zu verschließen, welchen der Weltgeist selber äußerte und athmete auf dieses Leben, so waren die ersten Abzugscanäle der dort, in erwähnter französischer Revolution, entfesselten und ins äußere Leben übertretenen Leidenschaften doch nur auf das Festland Europa's gerichtet und in dessen weiten Gauen ausgebreitet, blieb England gleichwohl der nächste und beharrlichste Feind derselben, wußte also ihrer nächsten und tiefsten Folgen und Einwirkungen aufs längste auch sich zu erwehren, und mußten diese, die Folgen und Wirkungen, sonach dort, auf dem Festlande, vorzugsweise auch mit lebendiger Neubildung hervortreten. Wie sie war und was sie wollte — die Kunst: wir sahen es als eine Nöthigung der Zeit, als eine Nöthigung dessen, in dessen Fesseln sich unsere schöne, und dadurch leider nur zu sehr ihrer Schönheit beraubte, Musik ablämpfte zu freierem, selbstständigerem Leben; Frankreich aber, in seiner Revolution, machte die Zeit, und wie das belebende Blut, das es von daher cirkuliren machte durch den gesammten europäischen Körper auch dasjenige Glied eben so wenig zu erreichen vermochte, das kein äußeres festes Band mit demselben verknüpfte, denn der Pulsschlag unseres Leibes nicht zu rühren vermag, was außer ihm liegt, so stand England, das zudem

---

rung fand, als man in Deutschland, Frankreich ꝛc. seine Werke gar nicht „unterhaltend" genug mehr finden und bereits in den Repositorien und Läden „alter Musik" verschlossen haben wollte. S. vorhin §. 228.

*) Man vergl. die Darstellungen des ersten Kapitels dieser Periode.

Digitized by Google

die französische Politik eben in dem Augenblicke, wo am gewaltigsten sie die Zeiten lenkte, noch entschiedener und weiter von jenem Körper ausschloß, auch eigentlich mehr außerhalb der Zeit, konnte und mußte weniger nur entfernter und sparsamer von deren moralischem, intellektuellem und physischem Inhalte berührt werden. — Doch halten wir diesen Gedanken fest auch: er wird das Licht zünden, das uns leuchtet durch die kommenden Tage, wird allein vermögen, uns zu erklären, was für sich wir niemals fassen, — die Gegenwart.

Digitized by Google

zarten Spiele leblosen Zweigwerks für sich schon findet. Daß ich den Vergleich gebrauchen darf und muß! aber sparsame Ausnahmen hindern es nicht. Feindliche Interessen hatten den Stamm umrankt, und mit der Schärfe ihres Gebisses den Schmuck, die Krone seines Laubwerks, das so schöne, reiche Früchte verhieß, zernagt. Daß die Zeit einen Inhalt erhalten mußte, der in der Macht seiner Offenbarung alles ächt künstlerische Leben zu überwältigen vermochte, — das und nichts Anderes war das Unglück für die fernere so herrlich begonnene Entwicklung unserer Musik. Nicht aus sich selbst mehr konnte jetzt sie Kraft und Richtung dabei schöpfen, sondern mußte Norm und Weise allein von dorther nehmen, und der Zeitinhalt war groß, gewaltig, erhaben wohl, doch nicht schön, war kräftig in der Masse, welche die Sinne rührt, aber nicht kräftig im Geist, den die Seele erhebt, denn sein Boden war ja allein die Sinnlichkeit, sein Wesen nicht, wie das wahrhafter Kunst, von Ewigkeit her, sondern von der Leidenschaft äußerer Umstände geschaffen: Frankreich mit seiner großen Revolution in den neunziger Jahren des vorigen Säculums hatte ihn geboren! — den Gedanken — sagte ich am Schlusse letzter Periode — sollen wir festhalten. — Wo stehen wir jetzt, nachdem drei Decennien hindurch unsere Kunst von dorther so trübe Folgen erlebt hat? — Nicht vielleicht am Vorabende gleicher Ereignisse, da doch am Tage gleicher Ursachen? — Es wäre das erstemal wohl, so lange ein Leben keimt im Reiche der Natur, die ihren ewigen Rhythmus indeß nie unterbricht, daß gleiche Ursachen nicht gleiche Wirkungen auch hervorbringen.

Man wird mich tadeln, daß ich in einer Geschichte der Musik einen Paragraphen mit „die französische Revolution" überschreibe; aber diese neueste französische Revolution hat gleichwohl einen Stoß in alle Verhältnisse des Lebens, und also auch in unsere Kunst, die dem Leben so unmittelbar angehört, gebracht, den nur die zu läugnen vermögen, welche träumend gleichsam ihr eigenes Leben blos von einem Tage zum andern fortschleppen, unbewußt ihrer selbst und der Erscheinungen in der Innen- und Außenwelt, und unvertraut mit den geheim und offen rastlos schaffenden, zeugenden und zerstörenden, vergehenden und sich wiedergebährenden Elementen, und der um so gewaltiger, energischer, furchtbarer wirken mußte, als es so bald sich erneuerte, als andere ungleich tiefere Leidenschaften denn vordem ihn führten, und als zu einem Augenblicke er geschah, wo das Lebenselbst schon so weit jenen Leidenschaften sich Preis gegeben hatte. Ich sag dies Alles in speciellster Beziehung auf unsere Kunst. Wir haben gesehen, wie treu alle Gewalten, welche in den Stürmen der ersten französischen Revolution regierten, auch auf dem Gepräge der Musik

Digitized by Google

sich ausdrückten; *) noch nicht verwischt ist dies Gepräge, als dieselben Gewalten auf denselben Körper wieder eindringen!? — Zur Nothwendigkeit wird, daß das bereits Gefallene tiefer noch fällt, und daß das bereits Verunstaltete mehr noch sich verzerrt.

Größere Freiheiten, Ungebundenheiten und Willkühr in allen Bewegungen hatten jene Elemente auch in unserer Kunst erzeugt, ja auf den Grad sogar gebracht, von wo bis zur völligen Zügellosigkeit kaum noch ein Schritt ist: aufs Neue wirkt dasselbe Element, — muß nicht dieser Schritt geschehen? — Er muß, und geschieht. Eine freie, schöne Kunst ist unsere Musik, aber was frei in sich selbst ist, muß kein Hemniß auch mehr kennen nach Außen: so definirt in erborgter Maxime sofort die verführte Leidenschaft, und nichts Heiliges mehr gilt ihr in den Formen künstlerischer Bildung, und kein Gesetz mehr will sie anerkennen, wäre von der Kunst selbst auch es geboren, wenn nicht erreicht wird durch seine Befolgung das letzte Ziel sinnlichen Genusses, das, weil sie selbst sinnlich ist, sie ausgesteckt hat als höchstes Princip. So in aller dichtenden und aller ausübenden Kunst. Die drei Julitage von 1830 hatten gelehrt, daß nicht das Gesetz sich selber macht, sondern des Volkes Wille allein Gesetz sein muß: was die Masse will, muß allein gut sein auch in der Kunst — lautet der Schluß; die Masse aber will sinnliche Lust; zur Lust denn alle Mittel aufgeboten! — Das Unbekümmertsein um Regel und Norm das Mißverstehen von Freiheit und Gesetz, die Massenhaftigkeit der Materie, und alle anderen Zeichen des öffentlichen Kunstlebens voriger Periode sehen wir auf einmal in möglichst erhöhtem Maaßstabe sich wiederholen. Hatte doch vorgeblicher Weise in Aubers „Stummen" die That auch bewiesen, daß auf solchem Wege allein nur erreicht werden könne der Töne Ziel, nämlich Wirkung auf das Volk. „Das Leben ist ein anderes geworden, neues, frischeres, freieres, so muß die Kunst auch eine andere werden," predigte vermessene Weisheit, welche die Unendlichkeit des Geistes nicht begreift, zu solchem Dogma aber auch sich nicht bekennen mag, weil ein Materielles zu erfassen leicher und bequemer ist, denn ein Geistiges.

Fortsetzung.

§. 236.

Der Sturm, der demnach abermals im Westen Europas ausbrach und verheerend und vernichtend über das Leben unserer Kunst verwehete, mußte

*) Vergl. die Darstellungen der vorhergehenden Periode.

um so furchtsamer und wirksamer aber auch werden, als zu Hütern an der finstern Höhle, wo die Schlünde des Aeolus zurückgehalten werden, sich Leute bestellt hatten, denen weder die Natur noch die Macht des Unheils bekannt gewesen zu sein scheint, oder die Dinge sich vermaßen, welche einem Gott selbst unerreichbar. Ich meine vornehmlich die Kritik, wie sie damals beschaffen, und die Tonangeber in der Kunst des Satzes. Nicht fragte es sich in dem Augenblicke, wo die Schuld? nicht eitle Anklagen waren Bedürfniß der Zeit; helfen konnte weder die gewöhnliche Weisheit der Studirstube, noch die Gelahrtheit und Wortmacherei der Publicisten, sondern allein die That, die kräftigste, standhafte That. Aber während erstere zum Höchsten blos in Untersuchungen angegebener Weise sich erschöpfte, unterblieb diese ganz, oder hatte verderbliche Wege und Mittel sie gewählt. Gewiß bin ich weit entfernt, zum Ankläger von Personen hier werden zu wollen, aber daß Giacomo Meyerbeer,*) unbestreitbar gegen seinen Willen und seine Absicht, nichts desto weniger auch für sich selbst bedeutenden Antheil an der schnellen Verwirklichung des neuen Einflusses der Zeitumstände auf die allgemeine Kunstgestaltung hat, läßt gleichwohl sich nicht leugnen. Es ist gewiß, daß Meyerbeer alles Unheil, alle Krankheit, woran die Cultur der Tonkunst darnieder lag, eben sowohl in vollster Klarheit erschaute, als er die Zeit selbst mit ihrem Seyn und ihren Forderungen begriff. In dieser Hinsicht ließe sich eine gleiche historische Bedeutung ihm beilegen, denn Beethoven unbedingt gebührt. Gewiß auch ist, daß bei jedem Schritt, den er that, der heiligste Wille ihn leitete, auf den Zinnen der Zeit die unveräußerlichen Rechte der Kunst selbst faktisch wieder herzustellen überall, wo sie nur getrübt sein konnten; aber er vergaß oder fehlte ihm die Kraft, die innere Heiligkeit dieser Rechte durch Sicherstellung der Grundsätze auch zu befestigen. Er bekämpfte die künstlerische Anarchie, aber ließ selbst doch auf einzelnen Punkten eines gewissen Despotismus der Kunstwissenschaft sich zu Schulden kommen; opferte der Erhaltung einer einzigen, an sich vielleicht recht schönen Idee, die ihn eben erfaßt hatte, die Sicherheit einer Menge altherkömmlicher und ewig wahrer Dogmen auf; erdrückte den Aufstand von unten, im Einzelnen, Kleinen, nahm den Meineid von oben aber, im Großen, Ganzen, nicht schwer. Sein „Robert", das Kind, das mit der Revolution an einem Tage geboren, war die erste Oper, welche nach Auber's „Stummen" eine durchgreifende Wirkung erlebte: datiren wir von da an alle Verzerrungen und Grimassen, worin zu unserem Kummer das große Antlitz der Musik von

*) In Berlin geboren.

Digitized by Google

heute so oft uns anschaut; denn zu begreifen des Meisters eigentliches Wollen, war der Geist zu schwach, und zu unterscheiden die Wahrheit vom Irrthume — der Blick bereits zu sehr getrübt. Man hat auch Felix Mendelssohn-Bartholdy hier schon nennen wollen: ich wage es nicht, weil der „Effect" ihm nicht Princip ist, und doch dann erst derselbe zur Basis Geschichte würde.

§. 237.

Die neuromantische Schule.

Uebrigens ward man sich des im wilden Wirbelwinde eingeschlagenen Wegs doch auch bald bewußt, und war die Freude über errungene Erfolge groß genug, den Schreck des Gewissens über seine Verkehrtheit zu verbergen und stummer zu machen, so konnte es auch nicht lange mehr an einem Mittel, an einem Namen gebrechen, das Unrecht vor der öffentlichen Meinung wenigstens zu beschönigen. Zu einem eigenen System mußten Doctrin und That kunstgesetzlicher Emancipation sich erheben, dessen Anhänger und Bekenner dann, unbekümmert um die Sinnlosigkeit des Begriffs, die neuromantische Schule sich nannten. Es läßt sich denken, daß die Zahl derselben bald reichlich heranwuchs, und die Führer wußten sowohl die Schwächen der künstlerischen Jugend als die Aufwallungen anderer Neophyten im öffentlichen Leben auch trefflich genug dazu zu benutzen. Zudem stellte ja die Schule der Begeisterung, welche in sehnsüchtiger, aber ohnmächtiger Kraft nach Befriedigung rang, alle ihre Götzen hin. Den Einen ward geschmeichelt mit künstlerischer Hoffarth, den Anderen mit anarchischer Freiheit, den Dritten mit mystischem Glauben, Allen aber mit dem handgreiflichen Dogma, daß in der Materie alle Herrlichkeit liege, nur der Kunst selbst und ihrer Cultur jede etwa noch übrige Kraft, Nahrung und Säfte verdorben und verfälscht. Besonders brachte es der Uebermuth der Virtuosen durch ein künstliches, alle Verhältnisse unterminirendes, alle Richtungen erschöpfendes, jede Wahrheit im Objekt wie in der subjektiven Darstellung ertödtendes, jeden bessern Geist empörendes, aber alle Leidenschaften entflammendes Trugsystem dahin, daß alle leicht berückbaren, weil noch junge, wenn auch sonst in sich noch so kräftige Talente dieser Schule zueilten, und dem wirklich ederen Principe in dem öffentlichen Kunstleben eine entscheidende Niederlage zu bereiten sich anstrebten.

Ihre erste Pflanzstätte schlug die Schule in Frankreich auf; dann aber drang sie auch nach Deutschland, Italien u. s. w. Namen brauche ich nicht zu nennen; sie sind jedem Munde noch geläufig. Die innere Orga-

Digitized by Google

niſation der Schule ergiebt ſich aus dem Bisherigen ſchon, und wie die Anforderungen, die demnach ſie an ihre Glieder machte, leicht zu erfüllen, vollbrachte ſich ihre Recrutirung auch ſchnell und von ſelbſt. Aus dem Grunde das Heer von Virtuoſen und andern muſikaliſchen Künſtlern, welche jetzt die Welt durchſchwärmen. Außerdem konnte man, der eigenen Bildungsloſigkeit ungeachtet noch liſtig und klug genug, auch zu andern beſondern Hülfsmitteln wohl noch greifen. Man gründete eigene öffentliche Organe, welche der praktiſchen Operation zu Hülfe kommen ſollten. Darin befehdete man den Geiſt der Zeit, aber man geſtand gleichwohl ihm gewiſſe Rechte zu; man nahm eine öffentliche Meinung darin an, mißhandelte aber in Wahrheit dieſelbe täglich; man erklärte offen, daß man den Despotismus einer Autorität nicht anerkenne, aber forderte ihn doch ſtündlich für ſich; man ſprach von geſetzlichen Freiheiten, gab ihnen aber weder Unterlage noch Richtung, und verhöhnte in der That mit jedem Schritte das Recht; war mit zu großer Frechheit und Verwegenheit dies geſchehen, und ſah man die öffentliche Meinung daher ſich davon abwenden, ſo ward die „Welt" für unmündig erklärt, den Geiſt ihrer Kunſt zu begreifen, wenn durch Ungeiſt auch ſtündlich dem Volke eine Waffe in die Hand gegeben, den Egoismus zu bekämpfen.

Man berechne die Folgen und ſchäme ſich nicht des Schreckens. Was in lauterſter Reinheit vom Himmel den Menſchen gegeben wurde, daß in glücklichem Augenblicke ſie einen Führer wieder hätten dahin, unſere eben deshalb auch durch und durch romantiſche Kunſt, wollte eine neue Romantik loslöſen vom Himmel und der Erde Preis geben: man nenne mir den Werth, das Schöne, das alsdann noch daran haftet?! und bezeichne die Ehre mit dem rechten Namen, welche dem Künſtler in ſolchem Sinne noch gebührt?! —

§. 238.

Erwachen neuer deutſcher Kraft.

Indeſſen ſo furchtbar erſchütternd der Schlag, der Stoß war, den demnach am Strande des Abgrunds, wohin frühere ähnliche Ereigniſſe ſie bereits verſetzt hatten, unſere Kunſt abermals von Frankreich und ſeinen revolutionären Bewegungen her erhalten ſollte, und um wie viel augenblicklich näher noch dem jähen Schlunde gänzlicher Verfallenheit er ſie führen ſollte, waren diesmal die Verhältniſſe doch um ſo viel ſeit den letzten drei Decennien auch anders geworden, daß, der unberechenbaren Gewalt der Urſache ungeachtet, die Wirkung gleichwohl nimmermehr eine ſo durchgreifende und dauernde werden konnte, denn vordem, zu Zeiten bei Eintritt in das laufende Jahrhundert. Die Ereigniſſe von damals hatten Weisheit gelehrt.

Digitized by Google

Auch Deutschland erlebte seine Emeuten, Hambacher-Feste u. s. w., auch Deutschland nahm in Wissenschaft und Kunst Theil an dem, was das revolutionäre Element in Frankreich und Italien erzeugt; doch, nicht wie in Frankreich, wo sowohl den künstlerischen Talenten als den Ideen von kirchlicher und politischer Freiheit, wenn sie nicht ganz servil sich schmiegten, der Krieg von oben herab angekündigt worden war, — nicht so hatten die deutschen Regierungen hingegen an die Gebildeten und ihre Leiter ein Recht auf Achtung und Schonung sich dadurch während der Zeit erworben, daß sie die Intelligenz, durch verbesserten und allgemein verbreiteten Unterricht, beförderten, keine Freiheit verkümmerten, Bürgerthum und talentvolle Männer ehrten, die Nation als ein wenigstens in scientivischer Hinsicht zusammenhängendes Ganze betrachteten u. s. w., und dieses um so weit verschiedene Verhältniß im politischen, moralischen und intellectuellen Leben gab sich nun bald auch in unserer besondern Angelegenheit der Kunst wieder kund. Wenn bei andern Nationen die Massen sich verschlechterten, alte Erinnerungen an Stärke abnahmen, und die Leidenschaften eine niedrige Richtung erhielten, so war bei der deutschen Nation dies gerade im umgekehrten Sinne und jetzt zwar mehr als je vordem der Fall. Durch und durch philosophisch gebildet widerstand die Masse, nach dem ersten Schlafe, in den der Rausch des Augenblicks sie geworfen, dem Taumel des proselytisirenden Nachbars; nur Einzelne mochten um ihres persönlichen Interesses willen sich noch gefangen halten lassen von dessen Leidenschaften, in der Mehrzahl erwachte doch wieder ein besserer Geist, Reue und Wille zum Guten, dem, als solch' unverhofften Widerstand sie fanden, denn nicht lange darnach auch viele fremde Kräfte und Gesinnungen sich anschlossen. Oder wäre anders zu deuten der laute Beifall, den ächte deutsche Musik aus ihrer besten Zeit und ihrem besten Herzen neuerdings nicht allein in allen Gauen ihrer Heimath, sondern in Frankreich, England, selbst Italien und allen übrigen Ländern auch findet? — wäre anders zu deuten der Jubel, womit die Menge sogar den Leistungen vor dem Sturme süßlichen Italianismus' oder französischen Romanticismus' unverrückt erhaltener deutscher praktischer Meister zujauchzt? — Ich glaube nicht, und glaube es nicht, so gewiß ich weiß, daß auch Deutschland sich noch keineswegs ganz wieder erholt hat von dem Schlage, den in dem letzten Jahrzehent in Dingen der Kunst wie allen andern Dingen von Westen her es getroffen; so gewiß ich anderer Seits aber auch weiß, daß, soll der Schlamm einmal wieder hinweggeräumt werden, den die Stürme der Zeit vom Anfang des laufenden Jahrhunderts an über unsere Kunst hergespült haben, dazu jetzt der letzte

Digitized by Google

höchste Augenblick gekommen ist, jetzt dies geschehen muß, wenn es nicht zu spät, der Schlamm selbst nicht zu tief und zu fest werden soll; und so gewiß ich weiß, daß, hat der Augenblick jener Räumung geschlagen, von Deutschland allein auch nur sie vollbracht werden kann und wird. Diese Nation, der vielen verdorbenen Früchte ungeachtet, doch so reich noch an edlen Kräften, wie keine andere, herüberragend noch aus früheren Tagen oder neu geboren, — diese Nation, welche im Laufe eines Jahrhunderts einst England einen Händel, Frankreich einen Gluck, Italien einen Simon Mayer, Dänemark einen Schulz, Schweden einen Vogler und Naumann ꝛc. geben und für sich selbst doch noch einen Haydn und Mozart zurückbehalten konnte, — diese Nation wird auch heute ihre Sendung verstehen, den Wink der Zeit begreifen, und eine frische Aera des Ruhms sich brechen, die so unverkennbar und bereitwilligst die gesammte musikalische Welt dadurch ihr reicht, daß sie die Werke ihrer schönsten Zeit und Talente jetzt entgegennimmt und zur Begeisterung ihrer selbst sich ausstellt. Nur darf an alter verjährter Geistigung in Form und Wesen sie auch nicht kleben, muß frei seyn von heute im Gesetze, schön in der Ordnung, mannigfach und reich in der Einfachheit, wie für ihre Zeit die genannten Heroen es waren; und auf denn! wir können zu solch' stolzer Freiheit gelangen, dürfen durch Preisgebung an fremde Interessen nicht länger uns vernichten, müssen vollbringen, wozu zum dritten Male der Geist der Welten und der Kunst uns ruft. Italien, Frankreich — sie bitten, flehen seit einem Paar Jahren schon ihren dreißigjährigen Vasallen und Nachbeter um Freundschaft: höre die Stimme, du in Kunst und Wissenschaft, vor Allem aber in der heiligen Kunst der Töne gebildetste, freieste Nation! — Höre, erfülle den Ruf! — Du wirst es, und verklärt, neu geboren, gereinigt von allen Schlacken sinnlicher Verunstaltung, geheiligt wird dann erstehen durch deine Kraft dem Grabe die Kunst, die ein Erbtheil dir geworden, als schlechte Haushälter sie nicht mehr wußten zu schätzen, und die einst schon du entzogst dem Falle, die von der Zeiten gewaltiger Verschwendung aber in jenes wieder gestürzt ward. Doch — ob nun hier unbeachtet oder nicht — muß die nächste Zukunft auch schon für die Wahrhaftigkeit oder für die Lüge meines Wortes zeugen, muß, — wie die Sachen stehen — bald sich offenbaren, ob die Gewässer selbst oder der Geist, der so lange in heiliger Verklärung über ihnen geschwebt, Meister werden, und ob, während Wissenschaft und Industrie auf Adlerflügeln sich emporheben zum Reiche der Vollkommenheit, in unserer Musik etwa der furchtbare Fluch sich erfüllen soll oder nicht:

„Es sey! des Lajos ganzes Haus verderbe!" —

Digitized by Google

Allmächtiges, Wunderbares, Großes, Erhabenes schufen in der Musik goldenen Zeiten die Meister; reicher, größer, schöner, wirksamer sind seitdem geworden unsere Mittel, und nirgends so sehr denn in Deutschland: laßt sie aufraffen uns aus dem verschlammten Boden, aus dem Gewässer dem Geiste, der sie erzeugt, sie wieder anheim geben, und — Allmächtigeres, Wunderbareres, Größeres, Erhabneres noch muß erstehen! — Nicht in sich, in ihren Dienern allein trägt die Kunst die Möglichkeit des Falls: wehe! wenn der Fluch sich erfüllt! — die Menscheit würde rächen den Verrath.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Digitized by Google

Digitized by Google

D. Knode.

Digitized by Google

D. Knode.

Digitized by Google